НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ОМЕЛЬЧЕНКО-АГАЙ КУХІ Галина Сергіївна

УДК 78.08

ДИСЕРТАЦІЯ

ЖАНР СОЛЬНОЇ КАНТАТИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ (XVII–XX СТОЛІТТЯ)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Г. С. Омельченко-Агай Кухі

Науковий керівник:

ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА Ніна Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ – 2020

АНОТАЦІЯ

Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури, молоді та спорту України. – Київ, 2020.

Дисертацію присвячено жанру сольної кантати європейської традиції в її історичному розвитку від XVII до XX століття. Доведено, що сольна кантата є одним із повноцінних, самостійних та стабільних жанрів вокально-інструментальної музики.

Систематизація та узагальнення досвіду українського та зарубіжного музикознавства (за останні сто років) у вивченні питань формування й еволюції сольної кантати дозволяють стверджувати про відсутність ґрунтовного історико-аналітичного дослідження, яке би фіксувало доцільність даного виду атрибуції жанру, затверджувало його стабільність, пояснювало особливості і повноцінно розкривало його еволюційний шлях. Більшість наукових праць обмежені рамками дослідження сольної кантати – переважно конкретною епохою (здебільшого періодом від початку XVII до кінця XVIII ст.) та географічною локацією, або традиційно (із радянських часів) поділяють жанри кантатної групи на велику і камерну кантати. Констатується, що в жодному із проаналізованих досліджень не запропоновано комплекс жанрових параметрів сольної кантати, які дозволяли б у будь-яких ситуаціях ідентифікувати жанр. Невирішеними також залишаються питання усвідомлення сольної кантати, узагальнення її формування та історичного розвитку до XX ст. включно.

У роботі запропоновано формалізацію жанрового інваріанту сольної кантати, якому притаманні параметри: соціально-культурної функції (або умов побутування конкретного жанру) – відноситься до групи репрезентативних жанрів; складу виконавців – наявність соліста-вокаліста (а у разі більшої кількості до чотирьох–шести солістів використання засадничого принципу сольності, що виражається через регламентацію сольних висловлювань героїв) та інструментального супроводу; жанрового змісту – уведення спеціально створеного поетичного або прозового світського (та духовного) тексту, сюжетність; композиційної схеми – циклічна композиція (складові частини: арія, речитатив, інструментальні частини).

До дисертації залучено значний аналітичний матеріал, представлений низкою сольних кантат провідних композиторів різних епох. Спираючись на їх опрацювання та детальний аналіз найбільш показових прикладів, з’ясовано та доказово продемонстровано безперервність еволюції жанру в історичному розвитку. Поступовість та спадковість втілення жанрового інваріанту розкрита через етапи зародження, формування та стабілізації в бароковій Італії, а також подальший розвиток та адаптацію сольної кантати в наступні історичні періоди за межами Італії, на території Австрії періоду віденських класиків, Франції першої половини XIX ст. та України останньої третини XX ст.

З’ясовано, що за доби бароко на території Італії жанр пройшов три основні фази: зародження, формування та стабілізації. Відзначено особливу роль на етапі його виникнення венеційської та римської композиторських шкіл. Констатовано, що з-поміж двох видів циклів ранньої сольної кантати (одночастинного злитноциклічного із внутрішнім поділом на розділи – «короткі арії» та багаточастинного – «арія в декількох частинах»), які в цей період існували поряд, кількісна та якісна перевага саме багаточастинної композиції знаменувала формування нового жанру. Продемонстровано, що фактично

одночасно із появою світських сольних кантат з'являлися і твори із використанням духовних поетичних текстів, що свідчить про зародження та існування обох різновидів жанру паралельно.

Виявлено, що на етапі стабілізації жанрового інваріанту характерними для сольної канати стають фіксація та структурна завершеність багаточастинної композиції. У даний період до циклу залучаються два види речитативу (secco й accompagnato), арії da capo, а також різноманітні інструментальні частини.

Продовження етапу стабілізації жанрового інваріанту пов'язане із тенденцією до регламентування кількості частин в циклі. Важливою ознакою є також ущільнення розміру речитативу та обов'язкове завершення композиції арією.

На прикладі дослідження сольних кантат Г. Ф. Генделя фіксуємо завершальний етап стабілізації жанрового інваріанту сольної кантати італійських композиторів доби бароко, що полягає у засвоєнні та репрезентації його базових параметрів. Серед особливостей наповнення жанрового інваріанту відмітимо урізноманітнення композиції циклу жанрами інструментальної музики (французька увертюра, танцювальні частини, соната, синфонія), відмінними від da capo формами типу «аріозо», «арієтта», «сцена», «речитатив-діалог», залучення найбільш затребуваних солюючих голосів (сопрано, альта та баса); використання співу дуету та тріо, що однак, не порушує принципу сольності, застосування текстів різними мовами (італійською, англійською, іспанською, французькою).

Таким чином, спираючись на розгляд основних етапів розвитку сольної кантати за доби бароко доведено її затребуваність, повноцінність та видову своєрідність. Вивчення подальшої еволюції жанру, за межами барокової Італії, ініційоване необхідністю аргументування безперервної та послідовної традицій втілення жанрового інваріанту, його подальшої еволюції та трансформації.

Доведено функціонування жанру у найближчому за хронологією до бароко стилі на основі творчості віденських класиків. У період від останньої третини XVIII ст. показовими характеристиками жанрового інваріанту є зміна сфери його функціонування та зміщення із центральних позицій на периферію (аматорське музикування, оказіональні події, навчальний процес), розширення параметру жанрового змісту завдяки уведенню не прив'язаних до конкретних історичних чи міфологічних героїв текстів сучасних авторів, переважно німецькою мовою, посилення значення наскрізного розвитку музичного матеріалу, використання повного складу симфонічного оркестру та хору, останній щоправда не порушує принципу сольності, виконуючи виключно побічну доповнюючу функцію.

Констатовано продовження еволюції жанру у французькій музиці першої половини XIX ст. завдяки його затребуваності у середовищі Паризької консерваторії. Виявлено, що саме сольна кантата стала єдиним фінальним конкурсним твором на здобуття престижної нагороди – Римської премії (1663–1968). Композиторська номінація конкурсу проіснувала від 1803 р. до 1968 р. та стала основним стимулом заохочення багатьох французьких композиторів до створення сольних кантат. На прикладі вивчення жанру у творчості Г. Берліоза виявлено специфічні особливості втілення жанрового інваріанту у період романтизму у Франції, серед яких театралізація музичного матеріалу, звукозображальність, збільшення ролі оркестру у становленні музичної драматургії, подолання статики речитативу, посилення наскрізного розвитку в аріях, завдяки використанню розімкнених форм, залучення нових форм висловлювання, що відповідають сюжетно-сценічній ситуації та посилюють ефект театралізації музичної дараматургії (монолог, медитація, молитва).

Актуальним аспектом дослідження сольної кантати стає констатація активного функціонування жанру у творчості композиторів як першої, так і

другої половини XX ст. Виявлення, збирання та систематизація творів виконані насамперед на основі зразків визначених самим композитором як «Кантата». Попри це до списків залучені й такі композиції, що не дістали даної назви, однак виявляють основні параметри жанрового інваріанту та можуть бути розглянуті як його втілення. Спільною ознакою трансформації сольних кантат як першої, так і другої половини XX ст. є новий підхід до оформлення циклу, а саме реорганізація та нове індивідуальне наповнення композиції.

Таким чином, на основі опрацьованого обсягу творів протягом значного історичного періоду, в дисертації осмислено сутність сольної кантати як самостійного та стабільного жанру. Виявлено її іманентні риси, доведено її актуальність як репертуарного жанру у XX ст., спростовано традиційне уявлення про припинення існування сольної кантати наприкінці XVIII ст., узагальнено та систематизовано її історичний розвиток, доведено безперервність, єдність та монолітність лінії її еволюції. Виявлено, що сольна кантата є невід'ємною часткою музичної культури від доби бароко і до сьогодення, активно розвиваючись і в сучасній українській музичній культурі.

Наукова новизна одержаних результатів дисертації полягає в тому, що в ній уперше здійснено узагальнення даних вітчизняних та зарубіжних музикознавчих праць щодо терміну сольна кантата; розглянуто підходи до вивчення жанру сольної кантати в українських, європейських, американських та російських дослідженнях XX –XXI ст.; запропоновано визначення жанрового інваріанту сольної кантати; охарактеризовано ключові віхи становлення та розвитку жанру сольної кантати від XVII до XX ст.; виявлено зміни жанрового інваріанту сольної кантати відповідно до історико-стильового розвитку; проаналізовано та порівняно низку сольних кантат композиторів різних історичних періодів з точки зору трактування жанрового інваріанту. У науковому обігу вітчизняного музикознавства вперше представлено

безперервний розвиток сольної кантати від бароко до сучасності; продемонстрована можливість аналізу творів кантатної групи композиторів XX ст. з позицій втілення жанрового інваріанту сольної кантати. Подальшого розвитку отримали методи жанрового аналізу творів епохи західноєвропейського бароко та підходи до розгляду еволюції певного жанру на значному історичному проміжку.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали і висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії української музики XX ст., аналізу музичних творів, а також дослідниками барокової і сучасної музики для з'ясування окремих питань фактології, аналізу й інтерпретації.

Ключові слова: сольна кантата, кантата, жанр, жанровий інваріант, склад виконавців, жанрова еволюція, функціонування жанру, музика доби бароко.

SUMMARY

Halyna Omelchenko-Agai Kukhi. The genre of the solo cantata of the European tradition in historical development (XVII–XX centuries). – Qualified scientific work on the rights of the manuscript.

The Thesis for the degree of Candidate of Art Criticism (Doctor of Philosophy), specialty 17.00.03 “Music Art”. – The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, The Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020.

The dissertation is devoted to the genre of solo cantata of the European tradition in its historical development from the XVII to XX centuries. It is proved that solo cantata is one of the full-fledged, independent and stable genres of vocal-instrumental music.

Systematization and generalization of the experience of Ukrainian and foreign musicology (over the last hundred years) in the study of the formation and evolution of solo cantata allows to confirm that there is no a thorough historical and analytical study that registers the appropriateness of this type of genre attribution, asserts its stability, explains the features and reveals its complete evolutionary path. Most scientific works limit the scope of the study of solo cantata or a specific epoch (mainly from the beginning of the XVII to the end of the XVIII century) and geographical location, or traditionally (from Soviet times) divide the genres of the cantata group into large and chamber cantatas. It is stated that none of the analyzed studies offers a set of genre parameters of solo cantata, which allow in any situation to identify the genre. Also unresolved are the issues of awareness of the solo cantata, the generalization of its formation and historical development including up to the twentieth century.

The work proposes the formalization of the genre invariant of solo cantata, which has the following parameters: socio-cultural function (or conditions of

existence of a specific genre) – belongs to a group of representative genres; the group of the performers – the presence of a soloist-vocalist (and in the case of more than four to six soloists use the basic principle of solitude, which is expressed through the regulation of solo statements of heroes) and instrumental accompaniment; genre content – use of specially created poetic or prose secular (and spiritual) text, plot; composition scheme – cyclic composition (components: aria, recitative, instrumental parts).

Dissertation includes significant analytical material, represented by a number of solo cantatas by leading composers of different eras. Based on their elaborations and detailed analysis of the most illustrative examples, the continuity of the evolution of the genre in historical development has been clarified and demonstrated. The gradual and hereditary creation of the genre invariant is revealed through the stage of origin, formation and stabilization in Baroque Italy and the subsequent development and adaptation in next historical periods outside Italy, in the territory of Austria during the period of the First Viennese School (Viennese classical era/art), France of the first half of the nineteenth century and Ukraine in the last third of the twentieth century.

Found that during the Baroque era in Italy, the genre went through three main phases: birth, formation and stabilization. The role of the Venetian and Roman composer schools was emphasized for the genre. It is stated that between the two types of cycles of the early solo cantata (single-part cycle with internal division into sections – «short arias» and multi-part – «aria in several parts»), which in this period existed alongside, quantitative and qualitative advantage of the multi-part composition marked the formation of a new genre. Demonstrated that in fact, at the same time with the appearance of secular solo cantatas, works with spiritual poetic texts appeared, as the confirmation of existence both varieties of the genre in parallel.

Revealed that fixation and structural completeness of a multi-part composition become characteristic of a solo cantata at the stage of stabilization of genre invariant.

Two types of recitative (secco and accompagnato), aria da capo, and various instrumental parts are involved in the cycle at this time.

Continuation of the stage of stabilization of the genre invariant is associated with a tendency to regulate the number of parts in the cycle. An important feature is the size compression of the recitative and the obligatory composition completion by aria.

Using the example of G. Handel's solo cantatas, we fix the final stage of stabilization of the genre invariant of the solo cantata of Italian composers of the Baroque period, which consists in mastering and representing its basic parameters. Among the features of filling the genre invariant we note the diversity of the composition of the cycle genres of instrumental music (French overture, dance parts, sonata, symphony), different non-da capo forms such as «arioso», «arietta», «scene», «recitative-dialogue», involvement of the most popular solo voices (soprano, alto and bass); the use of duet and trio singing, which, however, does not break the principle of solitude, using texts in different languages (Italian, English, Spanish, French).

Thus, based on the consideration of the main stages of the development of solo cantata during the Baroque period, the demand, completeness and species identity of the solo cantata is proved.

Study the further evolution of solo cantata outside of Baroque Italy was initiated by the need to argue for a continuous and consistent tradition of creation the genre invariant, its further development and transformation.

Proved the functioning of the genre in the closest chronology to Baroque style based on the creativity of Viennese classics. In the period from the last third of the XVIII century indicative characteristics of the genre invariant are: – the shift of it from the central positions to the periphery, which affected its sphere of use (amateur music, occassional events, educational process), – extension the parameter of genre content by introducing not tied to specific historical or mythological heroes – works

of contemporary authors, mainly in German, – enhancing the importance of the through development of musical material, – use of the full composition of the symphony orchestra and choir, the last one is not contravene the principle of solitude, performing only an extra feature.

Stated evolution continuance of the genre in French music of the nineteenth century thanks to its demand in the community of the Paris Conservatory. Revealed that the solo cantata became the only final competition for the prestigious award – the Prix de Rome (1663–1968). The composer's nomination competition ran from 1803 to 1968 and and became the main incentive for encouragement many French composers to create solo cantatas.

As the example study of solo cantatas in the works of H. Berlioz revealed specific features of the genre invariant creation during the Romantic period in France, among which theatricalization of musical material, sound effects, the role of the orchestra in the formation of musical dramaturgy, overcoming the statics of reading, enhancing the through development in the arias, thanks to the use of open forms, attraction of new forms of expression, which agree the scene and stage situation and increase the effect of theatricalization of musical dramaturgy (monologue, prayer, prayer).

An important aspect of solo cantata study is the statement of the genre active functioning in the works of composers in the first and second half of the twentieth century. The identification, collection and systematization of the works performed primarily on the basis of examples identified by the composer as «cantata». Nonetheless, the list also includes songs that do not reach the given name, but reveal the genre invariant basic parameters and can be considered as its imagine. A common feature of solo cantatas transformation of the first and second half of the twentieth century is a new approach to the cycle design, namely reorganization and new individual filling of the composition.

Thus, on the basis of the works elaborated over a considerable historical period, the essence of solo cantata as an independent and stable genre is understood in the dissertation. Its immanent features are revealed, its relevance as a repertoire genre in the twentieth century is proved, the traditional idea of the termination of the solo cantata at the end of the eighteenth century is refuted, its historical development is generalized and systematized, the continuity, unity and of its evolution line homogeneity are proved. Revealed that solo cantata is an integral part of the musical culture from the Baroque period to the present days, actively developing in the modern Ukrainian musical culture.

The scientific novelty of the dissertation obtained results is that it for the first time generalized the data of domestic and foreign music studies on the term solo cantata; approaches to the study of the solo cantata genre in Ukrainian, European, American and Russian studies of the XX–XXI centuries are considered; definition of genre invariant of solo cantata is proposed; the key intervals of the genre solo cantata formation and development from the XVII to the XX century are characterized; changes of genre invariant of solo cantata in accordance with historical and stylistic development are revealed; a number of different historical periods composers of solo cantatas interpretation of genre invariant are analyzed and compared. For the first time, the continuous development of solo cantata from the baroque to the present is represented in the scientific circulation of domestic musicology; the possibility of analyzing the works of the cantata group of the twentieth century composers was demonstrated from the standpoint of creation the genre invariant of solo cantata. The methods of genre analysis Western European Baroque era works and approaches to considering the evolution of a particular genre over a considerable historical interval further developed.

Practical importance of the obtained results: materials and conclusions of the dissertation research can be used in educational courses on the history of world

music, history of Ukrainian music of the twentieth century, analysis of musical forms, as well as researchers of baroque and contemporary music to clarify certain issues of factology, analysis and interpretation.

Keywords: solo cantata, cantata, genre, genre invariant, performers' composition, genre evolution, genre functioning, music of the Baroque era.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Омельченко Г. С. Роль жанру італійської кантати у творчості Г. Генделя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 88. Ч 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 123–131.

2. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата в Росії у другій половині XVIII – першій половині XIX століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 109. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 99–114.

3. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 336–343.

4. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 58. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 20–30.

5. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення барокового жанрового інваріанту в Кантаті для сопрано та камерного оркестру В. Сильвестрова на вірші Ф. Тютчева та О. Блока // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2019. № 3. С. 83–93.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 16

РОЗДІЛ 1 Ідентифікація жанру..... 23

1.1 Сольна кантата: питання жанрової номінації..... 24

1.2 Сольна кантата в музикознавчих дослідженнях XX–XXI ст..... 30

1.3 Теорія музичного жанру

у проекції на специфіку барокової композиторської практики..... 47

1.4 Жанровий інваріант сольної кантати..... 58

Висновки до розділу 1..... 65

РОЗДІЛ 2 Становлення і кристалізація жанрового інваріанту сольної кантати..... 67

2.1 Італійська барокова сольна кантата..... 68

2.2 Сольні кантати Георга Фрідріха Генделя..... 102

Висновки до розділу 2..... 121

РОЗДІЛ 3 Обрані нариси історичного розвитку жанру сольної кантати за межами барокової Італії..... 123

3.1 Інтерпретація жанрового інваріанту віденськими класиками..... 124

3.2 Сольна кантата у Франції епохи романтизму: погляд Г. Берліоза..... 151

3.3 Жанр сольної кантати у XX ст.: український вектор..... 170

Висновки до розділу 3..... 186

ВИСНОВКИ..... 189

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 199

ДОДАТКИ..... 248

ВСТУП

У зв’язку із зміною культурної парадигми у XX ст. музикознавство, як і більшість інших галузей гуманітаристики, пережило подолання методологічного класикоцентризму. Це проявилось у зацікавленості докласичними епохами, виявленні специфічних норм функціонування конкретних історичних стилів, актуалізації уваги до музично-теоретичних трактатів тощо. Багато в чому ці тенденції були інспіровані, з одного боку, композиторською практикою XX ст. (появою неокласицизму, залученням середньовічних і ренесансних технік роботи з матеріалом та ін.), а з іншого – формуванням і становленням напрямку історично інформованого виконавства. Однією зі складових даного процесу став новий погляд на теорію жанру, особливість функціонування цієї системи в докласичні епохи, принципи жанрового аналізу. Це дало змогу переосмислити розвиток як типових класичних, так і докласичних, «забутих» на певний час, жанрів, розглянути особливості їх формування, еволюцію, причини відходу з провідних позицій, другого народження у XX ст.

Сольна кантата – один із таких здавалося б неактуальних жанрів, заново «відкритий» музикознавцями протягом останніх ста років завдяки двом взаємодоповнюючим процесам. З одного боку, активізація уваги до нього відбулась в історично інформованому виконавстві, що вплинуло як на повернення в обіг творів, написаних у цьому популярному в барокову добу жанрі, так і на прискіпливу увагу до нього науковців. З іншого, поява зразків сольної кантати у творчості провідних композиторів XX ст. (Ф. Пуленка, І. Стравінського, К. Пендерецького, В. Сильвестрова та багатьох інших). Такий підйом зацікавленості продемонстрував, що існування жанру сольної кантати не

перервалося наприкінці XVIII ст., вона мала свій розвиток і у XIX ст., і активно функціонує в сучасному музичному мистецтві.

Епоха західноєвропейського бароко надала життя багатьом новим жанрам, як інструментальної, так і вокально-інструментальної груп. Деякі з них припинили існування поза її межами, деякі мали перерву в своєму розвитку і були відродженими в композиторській практиці XX ст. (найпоказовіші приклади: concerto grosso, танцювальна сюїта), певна частина жанрів щасливо перетнула історичні й географічні межі й має активний розвиток до сьогодення (опера, ораторія). Сольна кантата, здавалося, певний час була виключеною з жанрового фонду, її існування традиційно пов’язувалось лише з XVII–XVIII ст. Однак, більш прискіплива увага демонструє, що вона, аналогічно іншим породженим бароко вокально-інструментальним жанрам, не припиняла свого історичного розвитку.

У зв’язку із зазначеною ситуацією виникають логічні запитання щодо історії жанру, його походження, розвитку протягом чотирьохсот років. Увагу привертає не лише наявність сольних кантат у доробку авторів, котрі працювали в різні епохи і є представниками певних національних культур, а й специфіка самого жанру, його особливі риси тощо.

Науково-теоретичне осмислення формування і розвитку сольної кантати переважно обмежується конкретною епохою і географічною локацією. Основна увага західноєвропейських, американських, російських дослідників приділяється періоду від XVII до кінця XVIII ст. (безперечно, що в окремих дослідженнях охоплюються і більш пізні часи, наприклад, XIX ст.). У роботах ж, які наслідують радянську традицію, відбувається об’єднання сольної кантати з великою хоровою кантатою із солістами, камерною кантатою та ораторією і, відповідно, твори даного жанру композиторів XX ст. розглядаються без глибинної видової диференціації.

На даний момент існування жанру сольної кантати у доробку композиторів XX ст. майже не береться дослідниками до уваги. Традиційний поділ жанрів кантатної групи на велику і камерну нібито вичерпує всі жанрові варіанти. Однак, залучення до розгляду сольної кантати, думається, може як поглибити розуміння тенденцій жанрового розвитку в цей період, так і в чомусь прояснити специфіку композиторської роботи в творах, що традиційно відносяться до камерних кантат, обґрунтувати особливості структури, складу виконавців тощо.

Отже, окреслена проблемна ситуація демонструє такий факт: жанр сольної кантати потребує свого окремого дослідження, яке давало б уявлення про його характерні видові риси та особливості розвитку від барокової епохи до сьогодення, що і обумовлює **актуальність** представленої роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського відповідно до теми № 6 «Проблеми еволюції музичного мислення: сучасність та її взаємопов'язання з музикою минулих століть (теоретичні, культурологічні та інші проблеми)» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ (2015–2020 рр.).

Метою дисертації є визначення жанрового інваріанту сольної кантати, демонстрація шляхів його стабілізації в бароковій Італії, розвитку від другої половини XVIII до XX ст.

Завданнями даної роботи слід вважати:

– систематизацію й узагальнення досвіду українського та зарубіжного музикознавства у вивченні питань становлення й еволюції сольної кантати;

– аналіз сформованих у радянському і пострадянському музикознавстві (українському і російському) жанрових теорій щодо можливості їх залучення до вивчення барокових жанрів;

– визначення жанрового інваріанту сольної кантати;

– простеження шляху стабілізації жанрового інваріанту сольної кантати у межах Італії епохи бароко;

– виявлення змін, що відбувались із сольною кантатою в процесі її історичного розвитку;

— доведення безперервного розвитку жанру;

– аналіз найбільш показових творів, що атрибутуються як сольні кантати, за для демонстрації процесів, які відбувались із жанром протягом 400 років його існування.

Об'єктом дослідження є жанр сольної кантати європейської традиції.

Предметом – особливості жанру сольної кантати та його видозміни в історичному розвитку.

Аналітичним матеріалом дисертації стали твори провідних композиторів, що працювали в жанрі сольної кантати: Дж. Каріссімі, Дж. Леґренці, А. Скарлатті, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Дж. Перголезі, Дж. Россіні, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Г. Берліоза, Ф. Пуленка, І. Стравінського, Б. Бріттена, В. Сильвестрова та ін.. Безпосередньо в роботі проаналізовано сольні кантати: «Перемога!» («Vittoria!») Дж. Каріссімі, «Аріадна» («Ariadna») А. Скарлатті, «Я приходжу до вас, кохані вогні» («Vengo a voi luci adorate», RV 682) А. Вівальді, «Любовна нестяма» («Delirio amoroso», HWV 99) Г. Ф. Генделя, «Аріадна на Наксосі» («Arianna a Naxos», Hob. XXVIb:2) Й. Гайдна, «Ви, пошановувачі Творця безмежного всесвіту» («Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», KV 619) В. А. Моцарта, «Ермінія» («Herminia», H 29) Г. Берліоза, «Кантата для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока» В. Сильвестрова.

Методологічна база дослідження ґрунтується на базових принципах сучасного історичного і теоретичного музикознавства. Серед них: історико-

типологічний та системний методи дослідження; жанровий, структурний, інтонаційний і семантичний аналізи.

Теоретичною базою дослідження є праці з проблем:

– розвитку жанру сольної кантати (М. Беккер-Кінг, Л. Беннет, К. Колтер Хейл Харріс, Дж. Ларже, Ф. Райса, М. Талбот, Д. Тунлі, Е. Харріс, Е. Хелм, Є. Шмітца та ін.);

– кантатно-ораторіальних жанрів (К. Бердєннікової, О. Василенко, М. Вороніної, Ю. Келдиша, В. Крилової, О. Коменди, Г. Конькової, Н. Копитько, Н. Кузнєцової, Б. Лєвіка, Г. Манокіної, М. Монахової, О. Панкратової, А. Пена, Л. Раппопорт, Л. Сидоренко, А. Сохора, А. Терещенко, А. Хохловкіної, М. Ярко);

– теорії жанру, методики жанрового аналізу (М. Арановського, Ю. Бочарова, А. Коробової, М. Лобанової, Є. Назайкінського, Т. Попової, Л. Раппопорт, О. Соколова, А. Сохора, І. Тукової, В. Цуккермана та ін.);

– історії розвитку академічного музичного мистецтва від барокової епохи до сучасності (О. Антонець, Ю. Бочарова, Н. Герасимової-Персидської, Т. Гнатів, І. Драч, О. Захарової, Ю. Келдиша, Л. Кірілліної, В. Конен, І. Копоть, Т. Ліванової, М. Лобанової, П. Луцкера, А. Пена, М. Сапонова, О. Стахевича, І. Сусідко, А. Терещенко, А. Хохловкіної, М. Черкашиної-Губаренко та ін.).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній *уперше*:

– узагальнено дані вітчизняних та зарубіжних музикознавчих праць щодо терміну «сольна кантата» та його функціонування у науковому просторі і композиторській практиці;

– запропоновано визначення жанрового інваріанту сольної кантати;

– охарактеризовано ключові віхи становлення та розвитку жанру сольної кантати від XVII до XX ст.;

– виявлено зміни жанрового інваріанту сольної кантати відповідно до історико-стильового розвитку;

– проаналізовано та порівняно низку сольних кантат композиторів різних історичних періодів з точки зору трактування жанрового інваріанту.

В українському музикознавстві *вперше*:

– представлено безперервний розвиток сольної кантати від бароко до сучасності;

– продемонстровано використання жанрового інваріанту сольної кантати у творах українських композиторів останньої третини XX століття.

Отримали подальший розвиток:

– методи жанрового аналізу творів епохи західноєвропейського бароко;

– підходи до розгляду еволюції певного жанру на значному історичному проміжку.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали і висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії української музики XX століття, аналізу музичних творів, а також дослідниками барокової і сучасної музики для з'ясування окремих питань фактології, аналізу й інтерпретації.

Апробація матеріалів дисертації здійснювалась у формі обговорення і звітування на засіданнях кафедри старовинної музики, а також у виступах на конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Звук і знак» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 24–26 квітня 2009 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Звук і знак» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 16–18 квітня 2010 р.); XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (КМАМ ім. Р. М. Глієра, Київ, 8–10 січня 2014 р.); Міжнародна наукова конференція «Między nieznanym a zapomnianym. Muzyka polska w świetle nowych dkryć» (Музичний Університет ім. Ф. Шопена,

Białystok, 24–25 листопада 2014 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 12–14 квітня 2019 р.); XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 17–19 квітня 2019 р.); Міжнародна науково-практична конференція (Північний університетський центр у Бая-Маре, 28–29 червня 2019 р.); Круглий стіл «Традицій і новаторство у контексті сучасних естетичних тенденцій музичної культури» (НАМ України, Київ, 24 жовтня 2019 р.).

Публікації. За матеріалами роботи опубліковано п’ять одноосібних статей, усі вони – у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України. Дві з них індексуються в міжнародних наукометричних базах даних.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (містить 368 позицій, з них 41 – англійською та 9 – іншими європейськими мовами, 153 – нотні (архівні) джерела) та додатків. Загальний обсяг роботи – 302 сторінки, з них основного тексту – 182 сторінки.

РОЗДІЛ 1
ІДЕНТИФІКАЦІЯ ЖАНРУ

Сольна кантата – один із складних для вивчення жанрів. У багатьох дослідженнях він не називається власною назвою, а у ряді енциклопедичних джерел йому взагалі відмовлено в окремій статті (зокрема, у словниках Ґроува інформація про сольну кантату викладена у загальній статті «Кантата» [93; 176]). Однак, завдяки опорі на музичні твори і критичному осмисленню музикознавчих джерел, можливо усвідомити та зафіксувати єдину безперервну лінію зародження й еволюції сольної кантати, а також констатувати її як окремий вагомий та самостійний жанр.

Складність вивчення жанру сольної кантати в цілому полягає у тому, що на певному етапі існування її було приєднано до великої кантати (вокально-хорового твору із значним складом виконавців). З погляду сьогодення таке з’єднання двох різних жанрів, видається не до кінця виправданим. Адже хоч обидва жанри і входять до групи кантатних, проте мають ряд відмінних ознак, серед них: різний час виникнення (сольна кантата була хронологічно першою серед кантатних жанрів), склад виконавців, структурна організація композиції. Тому основними завданнями даного розділу ми вбачаємо наступні: окреслення специфіки вживання терміну «кантата»; виявлення особливостей трактування жанру сольної кантати в музикознавчих дослідженнях XX ст.; визначення власного бачення даного жанру, формалізація тих його рис, що дозволяють виокремити сольну кантату серед інших барокових вокально-інструментальних жанрів та прослідкувати її розвиток протягом чотирьох століть.

1.1 Сольна кантата:
проблема констатації та усвідомлення жанру

Однією із проблем на шляху атрибуції жанру сольної кантати є його понятійно-термінологічна невизначеність, а також відсутність серед музикознавців єдиної стратегії дослідження і кута зору стосовно цього жанру. Своєї черги, ця ситуація ускладнюється особливістю функціонування термінологічного апарату барокової та класичної епох, для яких характерною є особлива нестійкість і мінливість понять та термінів. З одного боку, тому й самому жанру в різних творах надавалися відмінні означення, а з іншого – єдиним жанровим терміном були позначені якісно протилежні жанри. За таких обставин важко як узагальнити і здійснити чітку, несуперечливу типологію барокових жанрів, так і вичленити із всього корпусу жанрових термінів і понять один конкретний жанр. Однак, ситуація із сольною кантатою є більш стабільною ніж, наприклад, із жанрами інструментальної музики. Саме тому, в даній роботі констатація й аналіз творів, зарахованих нами до сольної кантати, відбувається як на основі наданого композитором жанрового іменування, так і визначення індивідуальних внутрішніх і зовнішніх ознак.

Спробуємо окреслити спектр найменувань творів, зазначених композиторами і видавцями доби бароко, які й досі використовуються сучасними дослідниками, щоб впевнитися у тому, що відносити композицію до жанру сольної кантати потрібно лише після її детального вивчення.

Найбільш раннім твором із назвою «Cantata» є «Пасторальна кантата, створена до травневих свят в Сієні» («Cantata pastorale fatta per Calen di Maggio in Siena», 1589) Ш. Баргальї (S. Bargagli). Інший приклад – збірка «Кантати і арії» («Cantade et arie», 1620) А. Гранді (A. Grandi) [176].

На думку Є. Шмітца (E. Schmitz) ранні зразки сольних кантат могли зустрічатися під іменуваннями «музика» (musiche), «арія» (arie), «мадригали»

(madrigali), «мадригали в сучасному стилі» (madrigali in stile moderno), «концертні мадригали» (madrigali concertati), «поетичні жарти» (scherzi poetici), «камерні концерти» (concerti di camera), «музичний камерний концерт» (concerto delle musiche da camera) та ін. Він зазначає, що часто ранні твори сольних кантат називали також «канцонетта» (canzonetta) [208, с. 24–25, 34–35]. Ці ж іменування можна зустріти і у більш пізній період, як, нариклад, «Любовні канцонетти» Я. ван Гертсома («Canzonette amorose» J. van Geertsom, 1656), «Збірка італійських канцонет» Дж. Піньяні («Scelta di canzonette italiane» G. Pignani, 1679), «Безтурботні задоволення від кантат, дуетів та різних арій без інструментів» Р. Кайзер («Divertimenti serenissimi delle cantate, duette ed arie diverse senza strumenti» R. Keiser, 1713) [176].

З іншого боку, навіть у більш пізній час термін «Cantata» став досить «модним» і вживався як заголовок у назві більшості вокальних творів, у тому числі й строфічних пісень і арій (до прикладу: «Різні кантати» Д. Крівеллаті / «Cantate diverse» D. Crivellati, 1628), «Кантати» Р. Скарселлі («Cantate» R. Scarselli, 1642). Поодинокі зразки творів, які можна віднести до жанру сольних кантат і використання в їх назві слова «Cantata» стають дедалі частішими приблизно з 1640-х – 60-х р. [176].

З огляду на словники С. де Броссара (S. Brossard) [162, с. 16], Й. Пепуша (J. Pepusch) [200, с. 19], Ж.-Ж. Руссо (J.-J. Rousseau) [205, с. 115–116] та замітки Й. Маттезона (J. Mattheson) [194, с. 24–25] в добу бароко у сфері професійних музикантів і знавців музичного мистецтва вживали лише термін «кантата», і тільки у нотних виданнях до них додавали різні уточнюючі назви, або ж зовсім заміняли їх (М. Каццаті «Кантати повчальні та духовні» / M. Cazzati, «Cantate morali e spirituali», 1659 [176]; Дж. Роветта «Кантати для сольного голосу» /G. Rovetta «Cantate a voce sola», 1629) [208, с. 71].

Спираючись на фактологічний матеріал статті у Музичному словнику Ґрове стає очевидним, що автори обрали два базових робочих терміни – «італійська кантата» (italian cantata) та «кантата» (cantata) для творів, які можливо віднести до сольної кантати. Окрім того, задля більшої зручності в описі історичного шляху жанру кантати залучені також інші терміни: «німецька кантата», «французька кантата», «англійська кантата» та «іспанська кантата» [176]. Найбільшу кількість додаткових термінів знаходимо у розділі про німецьку кантату. Так «Kantate» у сучасному німецькому музикознавстві вживається для церковних творів, типу кантат Й. С. Баха (J. S. Bach), після того, як твори композитора були таким чином названі видавництвом Бахівського товариства (Bach-Gesellschaft) і дослідником біографії композитора Ф. Шпіттою (P. Spitta). Однак, спираючись на сучасні розвідки присвячені доробку Й. Баха, «кантати» композитора скоріше варто атрибутувати як жанр духовного концерту, мотету (concerto, motetto). За словами авторів статті у словнику Ґроува, сам Й. Маттезон називає церковні кантати «Kirchenstück». Виявляється, що до 1700 року термін «кантата» взагалі не був у вжитку німецьких музикантів, а протягом XVIII ст. ним позначали сольні кантати італійського типу. Крім того, у даному розділі словника використані наступні терміни: церковна кантата (church cantata), протестантська кантата (Protestant cantata), concerto-aria cantata, concerto-chorale cantata, Erbauungskantate (кантата для науки, набожна кантата, італійською «devotional cantata»), Predigtkantate (проповідницька кантата, італійською «sermon cantata»), Perikopenkantate (споглядальні кантати – тобто із фрагментами із Біблії, італійською «pericopean cantata»), Spruchodenkantate (слово-девіз кантата), Kantatenmesse (кантата-меса, італійською «cantata mass»), secular cantata (світська кантата) та інші [176; 189, с. 87–89].

Звісно ж, ми не претендуємо на визначення всіх цих видів кантат саме як сольних, оскільки більшість із них такими не є. Однак варто зауважити, що навіть у такому авторитетному джерелі автори не намагаються прояснити ситуацію, а обмежуються переліком відомих термінів. Це є досить показовим і виявляє значну проблему в дослідженні як всієї групи кантатних жанрів, так і кожного з них окремо. Дане спостереження важливе для нашої роботи, адже воно актуалізує дослідження саме сольної кантати та пропонує осмислити жанр цілісно, з точки зору безперервності процесу його еволюції та самостійності відносно інших жанрів кантатної групи.

Численна кількість видань кантат означена як «Кантати для солюючого голосу», як до прикладу Д. Габріеллі («Cantate a voce sola» D. Gabrielli, 1691) або ж «Італійські кантати для одного соліста і (акомпануючого – *Г. О.*) басу» («Italienische kantaten fūr eine Solostimme und Bas») та «Італійські кантати з інструментальним супроводом» Г. Ф. Генделя («Italienische kantaten mit Instrumental begleitung» G. F. Händel).

Зустрічаються також у назві кантат доби бароко уточнення «камерна» (da camera, per camera, «Камерні кантати» Т. Б. Гаффі / «Cantate da camera» T. B. Gaffi, 1700; «Чотири камерні кантати» Дж. Перголезі / «Quattro cantate da camera» G. Pergolesi, 1736) [176]. Саме такі означення творів дають привід сучасним дослідникам використовувати термін «камерна кантата» (chamber cantata). Серед більшості сучасних музикознавчих досліджень, присвячених кантаті, саме цей термін вживається як основний для визначення жанру, починаючи із періоду його зародження і завершуючи зразками подібних творів серед доробку сучасних композиторів XX–XXI ст.[1].

[1] Зокрема ці терміни зустрічаються і навіть більше того, взяті за основу досліджень сучасних музикознавців М. Ярко [154; 155; 156; 157], Н. Копитько [56], О. Коменди [49], О. Василенко [15], Г. Манокіної [87], Н. Кузнєцової [66] та ін.

Однак, як бачимо із попередньо представлених термінів, визначення «камерна кантата» не є найпершим, воно не характеризує структурно-семантичні особливості творів досліджуваного нами типу, а тому не може бути використаним як узагальнююче для визначення жанру.

Особливу увагу слід приділити терміну «камерна». Яку саме музику називали камерною за доби бароко? І чи співвідноситься сучасне поняття камерної музики із тогочасним? На цю проблему звертає увагу Ю. Бочаров [13, с. 40–41]. Щодо інструментальної музики доби бароко він апелює до наступних фактів: відсутність термінів «ансамбль» та «оркестр» у зв'язку із мобільністю і розмаїттям інструментального складу виконавців, які є основними показниками належності того чи іншого творів до камерної чи оркестрової групи у сучасних теоріях жанру [13, с. 20]. Таким чином, за доби бароко термін «камерна» означав, першої черги, світську, а не церковну тематику (такі уточнення рідко, але зустрічаються поряд у назвах творів, як наприклад «Камерна та церковна музика» / «Musica di camera e Chiese» [160, с. 8]).

Дане припущення доводиться й тим, що, за Ю. Бочаровим, термін «камерна» відносився більше до поняття стилю, бо за доби бароко була поширеною класифікація музики на церковний, камерний і театральний стилі: «попри те, що вперше про існування церковного, камерного і театрального стилів (stylus ecclesiasticus, stylus cubicularis, stylus scenicus) ще у середині XVII ст. писав італійський капельмейстер Марко Скаккі, який працював при польському королівському дворі, ніякої загальновизнаної і універсальної стильової типології музики бароко, в основу якої була би покладена згадувана тріада, на той час не існувало. У цьому легко впевнитись, якщо звернутися до таких авторитетних видань як музичні словники С. де Броссара та Й. Г. Вальтера, де виділяються достатньо багато різних стилів, однак без спроби будь якої їх систематизації» [13, с. 41].

Далі Ю. Бочаров зазначає, що «різко окресленої межі між “камерними” та “театральними” інструментальними жанрами в ті часи не існувало» [13, с. 41]. Ця ж теза справедлива і для сольної кантати, насамперед через склад виконавців та інструментальний супровід, які могли варіюватися відповідно до ситуації і конкретного місця виконання. За часів бароко не існувало концертних залів і філармоній, тому виконання сольних кантат на університетських зібраннях, художніх академіях і при знатних дворах, на наш погляд, можна розглядати як концертні виконання. Звісно ж, що сольна кантата вживалася як жанр для виконання музикантами-дилетантами і любителями музики, і професійними виконавцями. Проте, сама ідея створення жанру полягала, насамперед, у виявленні його публічної концертної природи.

У сучасних музикознавчих дослідженнях, де розглянуто жанр сольної кантати, також використовується велика кількість, так би мовити, тимчасових, «контекстуальних» термінів (про які мова буде йти у підрозділі 1.2.). Це відбувається тому, що жодне із відомих нам досліджень не ставить собі за мету усвідомлення розвитку сольної кантати на великому часовому проміжку, більшість праць присвячено лише окремим історичним етапам еволюції жанру.

Так, приміром, у дослідженні К. Колтер Хейл Харріс (K. Coulter Hale Harris, 2005) «Поезія та патронаж: Алессандро Скарлатті, Аркадська Академія та розвиток кантати для салонних зібрань в Римі 1700–1710» [169], використано терміни «салонні кантати», «аркадські кантати», «римські камерні кантати». На думку М. Талбота (M. Talbot, 2006), кантати А. Вівальді (A. Vivaldi) є камерними та драматичними, ці визначення є основними у його дослідженні під назвою «Камерні кантати Антоніо Вівальді» [211]. Т. Ліванова називає сольні кантати для двох і більше голосів драматичними діалогічними кантатами [74, с. 399–405].

Таким чином, на ґрунті представленого в даному підрозділі огляду можна побачити, що сам термін «кантата» є закріпленим за певним типом творів. Однак відсутність чіткої кореляції між жанрами кантатної групи, насамперед чіткого розмежування великої і сольної кантат, визначення типових рис останньої, призводить до формування великої кількості додаткових термінів, що, скоріше, ускладнюють ситуацію, ніж прояснюють її. В такий спосіб сольна кантата як самостійний жанр губиться серед різноманітних, у чомусь не завжди доцільно введених іменувань.

1.2 Сольна кантата в музикознавчих дослідженнях XX–XXI ст.

Одразу вважаємо за доцільне зазначити, що для огляду в даному підрозділі нами обираються розвідки, зроблені, переважно, протягом останніх ста років. Рефлексії теоретиків барокової і класичної епох щодо жанру кантати в цілому і сольної кантати, зокрема, нами подаються крізь досліджувані роботи. Таке обмеження пов’язане з тим, що музично-теоретичні трактати XVII–XVIII ст., позиції їх авторів, особливості термінології вимагають окремого вивчення, присвяченого і розумінню жанру як такого на той час, і нюансам визначень, і методам підходу до явищ музичної практики тощо.

Отже, дослідження, присвячені жанру сольної кантати, можна поділити на дві групи. Надзвичайно нечисленною є перша група робіт, у яких жанр визнається й отримує атрибуцію власною назвою. Друга група ж досліджує саме цей жанр, однак не називає його та не намагається прослідкувати його спадкоємність.

Серед першої групи розвідок знаходимо монографії та наукові статті, предметом вивчення в яких є саме сольна кантата, яка, що найголовніше, ідентифікується як окремий жанр[2].

Серед згаданих праць найбільш узагальнюючою й всеосяжною є «Історія світських сольних кантат» Є. Шмітца (E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate, 1955) [208]. У ній автор намагається висвітлити історію розвитку сольної кантати на території чотирьох європейських країн протягом двох століть. Дослідження завершене ще у 1914 р. (1955 є роком його перевидання), за змістом розділене на дві книги та шість розділів. Автор приділяє значну увагу періоду зародження жанру на території Італії, тому перші чотири розділи присвячені специфіці італійської сольної кантати. Наступні – охоплюють особливості поширення та імплантацію жанру за межами Італії. Так п'ятий розділ розкриває функціонування сольної кантати на території Франції, а шостий – у Німеччині та Англії. Дослідник прагне детально окреслити еволюцію жанру від початку XVII до кінця XVIII ст., текст насичений музичними прикладами, аналітичними етюдами та відомостями про композиторів, які працювали у жанрі сольної кантати. На наш погляд, саме робота Є. Шмітца є найбільш фундаментальною щодо термінологічного визначення, історичного (два повних століття) та географічного (чотири провідні європейські музичні культури) ракурсів еволюції жанру сольної кантати. Проте, дослідження обмежене як історичними рамками, оскільки автор наполягає на припиненні існування жанру наприкінці XVIII ст., так і досить вузьким розумінням сутності сольної кантати (де «сольна» розглядається як ознака виключно складу виконавців).

---

[2] Серед них дослідження E. B. Helm [179], L. Jambou [185], J. Large [186], R. B. Morris [198], C. Mühne [199], L. Sloan [210].

Друга група джерел – корпус робіт, в яких замість атрибуції творів як «сольних кантат» вжиті умовно-узагальнюючі поняття-замінники: «кантата», «драматична кантата», «камерна кантата», «італійська кантата», «французька кантата» тощо. Однак вивчення матеріалів цих досліджень (особливостей будови обраних для аналізу творів і їх порівняння із сольнимим кантатами) дає підставу стверджувати, що в даних музикознавчих джерелах вивчають саме жанр сольної кантати, називаючи його найбільш зручними для того чи іншого контексту термінами.

Звернімо увагу на роботи, які висвітлюють окремі історичні періоди та локації розвитку сольної кантати.

Дисертація К. Колтер Хейл Харріс (K. Coulter Hale Harris, 2005) «Поезія та патронаж: Алессандро Скарлатті, Аркадська Академія та розвиток кантати для салонних зібрань в Римі 17001710» [169] виявляє важливе підґрунтя розвитку жанру сольної кантати на початку XVIII ст. Зокрема, це функціонування Аркадської академії, а також постійне спілкування і творча співпраця меценатів, лібретистів та композиторів. Аналізуючи кантати даного періоду і приділяючи значну увагу їх текстам, дослідниця розкриває специфіку і смаки слухацької аудиторії, сформованої на зібраннях гуртка, а також окреслює функцію та вплив поетичної складової на розвиток жанру. У зв’язку із обраним історичним періодом і локацією дослідниця вводить термін «conversazione cantatas» («кантати до зібрань»). К. Колтер Хейл Харріс пояснює вибір такого терміну тим, що пов’язує розвиток кантати (без уточнення при цьому «італійської сольної») із салонними зустрічами пошановувачів музичного мистецтва (conversazione – салонна бесіда) Академії. З усього зазначеного можна констатувати, що дослідження стосується вершини розвитку жанру сольної (італійської) кантати барокового періоду, адже обрані для аналізу твори – сольні кантати А. Скарлатті (A. Scarlatti), А. Кальдари (A. Caldara), Г. Ф. Генделя

(G. F. Händel) на тексти відомих на той час поетів та лібретистів А. Оттобоні (A. Ottoboni), кардинала П. Оттобоні (P. Ottoboni), кардинала Б. Памфілі (B. Pamphilj). К. Колтер Хейл Харріс відмічає, що кантатою «наприкінці XVII ст. позначається вокальний жанр, який складається із серії арій da capo розділених між собою речитативом, переважно для солюючого сопрано та basso continuo» [169, с. 9]. На останню позицію (що збігається із поглядами Є. Шмітца) звернемо особливу увагу, бо у ній фіксується типова для сольних кантат структура і характерний склад виконавців (хоча він не обмежувався лише цим типом).

У праці Девіда Тунлі «Французька кантата XVIII ст» [212] (D. Tunley, 1997) вивчається функціонування жанру сольної кантати у музичній культурі Франції XVIII ст. Значну увагу автор приділяє висвітленню питання взаємодії італійської та французької культур, наголошуючи, що жанр французької кантати є спадкоємцем та, по суті, продовжувачем жанру італійської кантати (у нашому випадку – сольної кантати) на ґрунті іншої європейської культури [212, с. 2]. Автор прагне дати визначення жанру французької кантати. Зокрема, він залучає думку Ж.-Ж. Руссо, що «на сьогоднішній день кантати є різноманітними (варіативними) драматичними творами, які виконуються декількома акторами і відрізняються від опери лише тим, що останні виконуються в театрі, а кантати на концертах» [212, с. 15], однак із позицією французького енциклопедиста науковець не погоджується. На думку Д. Тунлі, описуваний Ж.-Ж. Руссо феномен – італійська сцена (italian scene). Однак, на жаль, дослідник не дає пояснення цьому жанру [212, с. 15].

Продовжуючи спробу визначення французької кантати автор зазначає, що форма твору включає в себе речитативи і арії, а також репрезентує через наявність сюжету певну подію (випадок, або ж його фрагмент). Він зауважує, що переважна кількість кантат написана для сольного голосу, однак наявні й

дуетні і тріо склади солістів, призначені для передачі контрастних характерів через низку персонажів [212, с. 15]. Важливою також видається інформація про те, що розвиток саме поетичного мистецтва грає ключову роль у еволюції сольної кантати та її популяризації на території Франції [212, с. 17]. Так, засвоєнню італійського жанру сприяли спеціально створені французькими поетами тексти: численні поеми або оди, поширювані у вигляді поетичних збірок. Автор наводить приклад, що у самого Ж.-Ж. Руссо було 27 таких текстів, серед яких – один із найпопулярніших сюжетів у Франції під назвою «Цирцея» (Circé) [212, с. 18].

Відмітимо, що Д. Тунлі найтиповішими для сольної кантати, визначає ті самі показники і з близьким їх наповненням, на які звертала увагу й К. Колтер Хейл Харріс: склад виконавців, структура, залучені вербальні тексти світського походження.

Лоуренс Беннетт у праці «Італійська кантата у Відні. Розваги у вік Абсолютизму» [160] (Lawrence Bennett, 2013), вивчаючи жанр італійської кантати у місті Відні, виділяє два важливі періоди існування жанру: з 1658 по 1700 рр. та з 1700 по 1711 рр. Вибір саме цих історичних рамок обумовлений роками правління двох австрійських монархів: Леопольда I (1658–1705) і його сина Йозефа I (1705–1711). Втім авторка здійснює доволі широкий історичний, соціальний та культурний огляд музичного життя столиці Австрійської імперії в цілому від другій половині XVII по першу половину XVIII ст. [160, с. 19].

Серед вагомих питань, які намагається вирішити дослідниця – термінологія та визначення жанру. За Л. Беннетт, у зазначені історичні періоди кантатою у Відні називалися світські твори на італійський текст, які містили від одного до декількох солістів-вокалістів із інструментальним супроводом. Вона відносить жанр до камерної музики через обмеженість розмірів самого твору і скромні сили для його виконання [160, с. 4]. За словами дослідниці, більшість

кантат виконувались у імператорській резиденції, вони не були задумані як театральні твори, тому не потребували сценічного обладнання, костюмів та інших деталей драматичної вистави[3]. Пізніше, після 1711 року (рік смерті короля Йозефа I), віденські композитори починають створювати велику кількість надзвичайно довгих за тривалістю поліперсонажних кантат, виконання яких потребує групи солістів і збільшеного інструментального складу. Такі твори ще часто називають великими кантатами (grand cantata)[4] і вони можуть сягати розмірів оперного акту [160, с. 5].

Показово, що з появою філософсько-літературних зібрань у Відні (на кшталт італійських), написані й виконувані на їх честь твори також стали називатися академіями, у буквальному сенсі урочистими концертами (accademie)[5]. У результаті порівняння жанрів кантат, які були написані не для академій-зібрань, і написаних саме для них науковець наполягає на спорідненості цих жанрів.

Важливим видається висвітлення Л. Беннет ситуації вживання паралельно із назвою «кантата» інших жанрових визначень, таких як «серената» (serenata), «камерна послуга» (servizio di camera), «музичний жарт» (scherzo musicale), «камерна музика» (musica di camera) [160, с. 6]. Спираючись на думку М. Талбота, вона зазначає, що «serenata» виконувалась у різних містах Європи

---

[3] В даному контексті дослідниця називає твори Ф. Конті Алегорична кантата «Зупини свої кроки» (F. Conti Cantata allegorica «Fermate i vostri passi», 1720) та А. Кальдари Кантата для чотирьох сопрано «Гра учотирьох» (A. Caldara Cantata a quattro soprani «Il giuoco del quadriglio», 1734) [160, с. 6].

[4] Серед них: К. Бадья «Мир і благаючий Марс перед престолом Слави» (C. Badia «La Pace e Marte supplicant avanti all trono della Gloria», 1701), М. Зіані «Геракл – переможець заздрості» (M. Ziani «L'Ercole vincitor dell'invidia», 1706), А. Бонончіні «Удача, Доблесть і Справедливість» (A. Bononcini «La Fortuna, il Valore e la Giustizia», 1706) [160, с. 6].

[5] Кантати для даних зібрань були насичені роздумами з приводу філософських проблем, які вирішувались на академіях. Це підкреслено і у назві першої збірки кантат композитора Дж. Педерзуолі які наводить дослідниця: «шість урочистих концертних кантат на рік, або [інші] різні завдання» (G. B. Pederzuoli «six Accademie-cantate per l'anno, ovvero problem diversi», 1685), а також Кантати на урочистості для її Королівської Величності Імператриці Елеонори («Cantate per l'accademia per sua Maesta Cesarea Dell Imperatrice Eleonora», 1685) [160, с. 5–6].

переважно на відкритому просторі та у вечірній час, актори мали бути одягнені у костюми та грали на мальовничому фоні, наявне лібрето розподілялося на дві приблизно рівні частини, втілені у двох актах твору. Однак, попри це, у Відні поняття «серената» (serenata) і «cantata» вживали як взаємозамінні терміни. Вважаємо це зауваження досить вагомим, адже структура композиції та склад виконавців у обох творах збігаються. Їх головна відмінність – перебільшена театралізованість сюжету у творах під назвою «serenata», до якої відносилися досить вільно та яку реалізовували за потребою[6] [160, с. 6]. Саме це дає підстави припускати, що «serenata» може розглядатися як визначення тотожне сольній кантаті («одягненої в костюм») із посиленим театральним началом.

Між назвами «cantata» та «камерна послуга» (servizio di camera) різниця полягала лише в тому, що остання залучалася для позначення оказіональних творів (написаних на честь персони або великосвітської події). Інколи ці терміни взагалі використовувалися в одній назві поряд (М. Зіані, Кантата для камерної послуги «Геракл – переможець заздрості» / M. A. Ziani, Cantata per servizio di camera «L'Ercole vincitor dell'invidia», 1706) [160, с. 7].

У статті «Вокальна музика міста Бат XVIII ст. із-під пера Томаса Лінлі старшого (1733–95) та молодшого (1756–78)» [204] Пауль Ф. Райс (Paul F. Rice, 2003) визнає вагомий вплив італійського стилю на музичну культуру як Лондона, так і більш провінційного містечка Бат. Характеризуючи його світську музичну культуру, автор наголошує на наявності серед виконуваних на зібраннях творів значної кількості сольних кантат. Спираючись на конкретні твори, вчений відмічає значну популярність жанру, адже він представлений як у доробках обох композиторів Лінлі, так і їх сучасників.

[6] До прикладу, серенати Антоніо Драгі (A. Dragi), які, за словами дослідниці, не виконувалися як театралізовані постановки [160, с. 6].

У іншій роботі «Патроновані та політичні кантати в Британії XVIII ст.» [202] Пауль Ф. Райс розкриває соціально-історичний контекст Британії XVIII ст. та намагається виявити тексти, які натякають на соціальні заворушення (Й. Пепуш «У той час як бліда Британія вдумливо» / J. Pepusch «While pale Britannia pensive sate», 1720), роботи із про- і антигановеровськими та антифранцузькими настроями (С. Говард «Улюблена пісня про полювання» / S. Howard «A fauourite Hunting Song» та анонім «Ростбіф кантата» / «Roast Beef Cantata») [202, с. 185–186]. Для нашої роботи важливішими є два аспекти, на яких наголошує і сам автор. Перший з них – це те, що кантати були одним із світських жанрів, які відбивали громадський настрій: в них, завдяки поетичному тексту, відбувалася тонка гра метафорами, що і дозволяло завуальовано транслювати проблеми та події тогочасного суспільства. Другий аспект – це те, що наявність у жанрі сольної кантати функції передачі соціального навантаження підкреслює його затребуваність та популярність.

Таким чином, узагальнюючи дану групу розвідок, необхідно зазначити, що всі автори, не дивлячись на предмет дослідження, виявляють у жанрі сольної кантати спільні риси, пов’язані зі змістовим наповненням, структурою, складом виконавців. У той самий час, вивчення означених досліджень дає можливість уявити ступінь розповсюдження і затребуваності жанру в XVII–XVIII ст.

Наступні джерела – це роботи, присвячені кантатам окремих композиторів.

Зокрема, у праці Маргарет Р. Беккер-Кінг «Кантати Домініко Чімарози (1749–1801)» [159] (M. R. Bekker-King, 1988) осмислюється творчість цього композитора XVIII ст. крізь призму жанру кантати. Вивчення творів Д. Чімарози (D. Cimarosa) відбувається завдяки компаративному методу – через співставлення базового жанру, який дослідниця називає італійською сольною кантатою, та безпосередньо кантат композитора. У такий спосіб виявлено

особливості творів Д. Чімаррози, а саме: використання дуетів та тріо, балету, а також хорових епізодів. Стосовно останніх дослідниця наполягає на вступній і завершальній ролі хору, своєрідному обрамленні циклу кантати [159, с. 182]. Важливим також є й те, що фактично Д. Чімароза є представником класичного стилю на території Італії. Його активне звернення до сольної кантати виявляє живу традицію використання жанру навіть під час значних естетико-стильових змін щодо зразків творів доби бароко. Слід зазначити й чималий фактологічний матеріал дисертації щодо перебування Д. Чімарози як придворного композитора в Російській імперії [159, с. 77–84]. У даному контексті М. Р. Беккер-Кінг розкриває досить важливе для розвитку сольної кантати питання патронажу в Італії та Росії, його вплив на вибір сюжетів і текстів для створення нових композицій, а також порушує аспект поширення жанру до іншої, відмінної від італійської національної культури XVIII ст.

Важливі спостереження щодо жанру сольної кантати знаходимо у другому розділі праці «Камерні кантати Антоніо Вівальді» М. Талбота [211] (M. Talbot, 2006). Так, робочим терміном науковець обирає італійську камерну кантату і прагне виявити її основні ознаки, серед яких виділяє наступні:

1. «Композиція повинна бути означена у заголовку словом “кантата”.

2. Твір призначений для одного голосу. Композиції для двох або трьох голосів, які виконують спільний текст, зазвичай відносяться до жанру вокальних ансамблів (дуетів і терцетів, або мадригалів), а композиції для двох і більше голосів з окремими текстами являються діалогами або серенатами (а також визначаютья як драматичні кантати).

3. Наявність інструментального акомпанементу. Кантати з контінуо мають простий бас і виконуються одним або декількома мелодичними або гармонічними інструментами, “супроводжувані” кантати використовують

додаткові інструменти, їх кількість довільна і може бути представлена як одним додатковим солістом-інструменталістом, так і складом барокового оркестру.

4. Композиція є багатосекційною, або має декілька завершених розділів. Музичні підрозділи наслідують структуру поезії, фундаментальним принципом якої є чергування “речитативного” із “аріозним” віршем. Композиції із одним розділом, побудованим на єдиному матеріалі, є скоріше простими аріями.

5. Поетичний текст призначений для музичної постановки є досить коротким. Однак, його функція схожа на оперне лібрето.

6. Поетична тематика – світська (пасторальна, героїчна, історична). Вона також може бути духовною повчальною (як у cantata morale) або дидактичною (як у lezione amorosa), але ніколи не підходить для виконання на релігійній службі» [211, с. 25–26].

Зауважимо, що наведений перелік характерних рис сольної кантати багато в чому збігається з визначеннями інших дослідників і нашим кутом зору (що буде чітко маркованим в підрозділі 1.4). Позиції 1, 3, 4, 6 приймаються нами, у той час як інші, думається, вимагають дискусії.

Очевидною є опора М. Талбота на тези роботи Є. Шмітца стосовно аспекту виконавського складу кантати лише як твору для одного соліста. Пояснюючи свою позицію щодо терміну «драматична» кантата, М. Талбот зауважує, що у традиції XVII ст. жанрова ознака «драматичний» вживалася за античною традицією там, де двоє або більше співаків утворюють діалог і мають різні тексти, незалежно від статики чи динаміки дії (розгортання сюжету). Однак, він зауважує, що у сучасному розумінні поняття «драматичний» є синонімом «захоплюючого» (від себе додамо «видовищного», з точки зору подій, які розгортаються). На основі такого традиційного для XVII ст. визначення сенсу слова «драматичний», жанри опера, ораторія, серенада і

діалог є драматичними за природою. Однак, чому автор заперечує таку можливість для жанру сольної кантати за умови участі двох–чотирьох (а в окремих випадках і шести) солістів, він не намагається роз'яснити. Адже у сольних кантатах між декількома персонажами здебільшого зберігається індивідуальність їх тексту, а також дуже своєрідна «діалогічність»: взаємодія через висловлення почуттів у аріях і репліках речитативів, із меншою кількістю або ж і зовсім відсутністю дуетів, тріо як даності. Солісти також можуть почергово вести діалог завершеними репліками протягом одного спільного речитативу.

Надалі автор пояснює, що для кантати із одним солюючим голосом «драматичність» виявляється у варіативності висловлювання ліричного (оспівування думок) чи епічного (описання подій), і наприкінці говорить, що це є недостатнім для драматичного сюжету в сучасному сенсі [211, с. 26–27].

М. Талбот зауважує, що твори, які позначені «для двох голосів», можуть відноситись до жанру кантати лише за умови різниці у тексті їх героїв. Однак, якщо тексти є ідентичними, то більш вдалим визначенням такого жанру за М. Талботом є «дует». Вважаємо це абсолютно слушною думкою, адже автор дослідження виокремлює найбільш важливу відмінність між двома спорідненими жанрами за доби бароко. Незрозумілою залишається лише його позиція щодо визначення самого жанру сольної кантати, адже порівнюючи дует із сольною кантатою М. Талбот по-суті погоджується із можливою наявністю двох солістів у сольній кантаті, однак у самому визначенні жанру підкреслює його як твір який призначений лише для одного персонажа-вокаліста [211, с. 27].

Також вважаємо доречним зауваження щодо визначення багаточастинної структури кантати (multi-movement) і одночастинної із внутрішнім розподілом на розділи (multi-sectional). Процес в оформленні структури кантати від мульти-

секційної одночастинності до послідовності завершених частин, дозволяє М. Талботу, спираючись на дослідження Є. Шмітца, стверджувати про схожість та історичну паралельність цього процесу у жанрах сонати і сольної кантати [211, с. 28].

Наступна інформація відкриває досить важливий аспект у розвитку сольної кантати XVIII ст. Зокрема, М. Талбот звертає увагу на те, що від другої половини XVIII ст. постає активна тенденція скорочення значення речитативу в структурі кантати (більш детально ця позиція буде розкрита у Розділі 2). Вважаємо цю думку досить важливою, адже окрім зауважень щодо сприйняття жанру сучасниками і фіксування процесу композиційних змін кантати, наявне підвищення значущості основного засадничого принципу сольної кантати – співу (репрезентованого арією). Усвідомлення перспективності саме мелодичного оформлення матеріалу сольних кантат, порівняно з більш вільним декламаційним (у речитативі), а також його стрімке ущільнення виявляються у трансформації речитативу в аріозо. Цей процес розпочинається ще у XVIII ст. (наприклад у сольних кантатах А. Вівальді, Г. Генделя, Д. Чіммарози, Дж. Перголезі / G. Pergolesi) та активно застосовується віденськими класиками (у композиціях Й. Гайдна / J. Haydn, В. А. Моцарта / W. A. Mozart, Л. ван Бетховена / L. van Beethoven), а також композиторами XIX ст. (творах Г. Берліоза / H. Berlioz).

Здійснюючи надзвичайно прискіпливий аналіз 37-ми кантат А. Вівальді, М. Талбот не іменує цей жанр як сольна кантата. Однак, з огляду на музичний матеріал та зразки сольних кантат попередників і сучасників А. Вівальді, можна припускати, що під назвою «камерні» кантати автор наукової праці має на увазі саме сольні кантати.

Важливим джерелознавчим матеріалом також слугують вступні статті до нотних видань кантат, в яких редактори А. Майкапар [86, с. 3], А. Станько [130,

с. 3], Р. Фрейтас (R. Freitas) [175, с. xi–xxv], М. Хельмз (M. Helms) [180, с. III–IV] і Р. Мейлан (R. Meylan) [196, с. 2] намагаються пояснити основні особливості жанру та його втілення конкретним композитором.

Варто також зауважити видання-каталоги сольних кантат, які можуть слугувати прикладом статистичного матеріалу та показником різних параметрів жанру – виконавського складу, кількості солістів, і найголовніше – залученості композиторів до створення даного жанру [183; 203].

Коло вітчизняних і російськомовних досліджень жанру кантати та його різновиду камерної кантати є досить широким і розмаїтим. Проте всі вони входять до означеної нами другої групи досліджень, де жанр сольної кантати не виокремлено із загальної кантатної групи творів.

Серед них – монографії радянського періоду А. Хохловкіної [144], А. Терещенко [135], Г. Конькової [52], дисертація та статті М. Ярко [154; 155; 156; 157], дисертація білоруської дослідниці Н. Копитько [56]. Однак, головний акцент цих досліджень становить осмислення специфіки жанру великої радянської кантати (у порівнянні із ораторією), а також творів зарубіжних та українських композиторів XX ст., атрибутованих як камерні кантати. Відповідно сольна кантата як окремий жанр у названих розвідках не розглядається.

У проблемне коло сучасних дослідженнь та розвідок О. Панкратової [105] та В. Крилової [62; 63; 64] присвячених функціонуванню кантатного жанру XIX ст. у творчості західноєвропейських та російських композиторів потрапляють твори різні за складом виконавців, однак переважно великі кантати (вокально-хорові твори).

Дисертація М. Монахової [92] розглядає кантати В. А. Моцарта в контексті впливу ідей масонського руху на творчість композитора, ракурс дослідження переважно історико-культурологічний. Питання жанру кантати,

його особливостям і генетичному зв’язку із етапом зародження залишаються відкритими.

У статті С. Нікіфорова [98], яка є частиною дисертації вченого [97] присвяченій творчості Г. Ф. Телемана (G. P. Telemann), розкрито особливості сольної кантати «Іно» німецького композитора. Важливими моментами на яких хочеться сконцентрувати увагу є стабільне використання терміну сольна кантата, підкреслення ролі поетичного тексту та вибору сюжету для жанру, розгляд адаптації жанру на прикладі творчості німецького композитора.

Окремі згадки про зародження жанру кантати та особливості її виконавського складу (а саме щодо участі соліста) наявні у роботі Т. Ліванової [74, с. 298–410].

Більш розгорнуто питання зародження сольної кантати розкрито у присвяченій добі бароко науковій праці М. Лобанової [77]. Так, дослідниця пов’язує виникнення жанру із становленням особливого типу камерної арії як виду сольного вокального твору з лютневим акомпанементом (XVI ст.). Дослідниця вважає, що на початковому етапі в таких аріях втілювалась одна емоція чи образ та зберігався принцип строфічності або варійованої строфічності. На її думку, сольна кантата як різновид світського жанру, який легко трансформувався як у розвинену арію, так і у невелику оперну сцену стала перехідним етапом від старовинного мадригалу до опери. З іншого боку, за М. Лобановою, на формування кантати вплинули й існуючі інструментальні жанри, серед яких канцона, танцювальні жанри пізнього Ренесансу – куранта, гальярда, чакона, вольта, а також двочастинні цикли танцювальної сюїти за схемою «куранта-гальярда» [77, с. 228–229].

Серед можливих чинників, що сприяли зародженню кантати, М. Лобанова виокремлює й вплив діяльності флорентійської камерати Дж. Барді – Я. Корсі (G. Bardi, J. Corsi) на засадах нової «dramma per musica». Першими творами в

новому монодичному стилі вона називає: пісні В. Галілея (V. Galilei) у супроводі струнного ансамблю, «Нову музику» Дж. Каччіні (G. Caccini), мадригали та арії Е. Кавальєрі (E. Cavalieri), «Музику для одного, двох і трьох голосів» М. Гальяно (M. Gagliano), у яких, на відміну від опери, була спроба опанувати монодичний стиль в більш камерних не театральних формах [77, с. 228–229].

Т. Генова розкриває структурний чинник зародження жанру у статті «Із історії basso ostinato XVII–XVIII століть (Монтеверді, Перселл, Бах та інші)» [21]. Вважаючи, що сольна кантата виникла під впливом оформлення композиції на основі basso ostinato (generale), дослідниця виводить дві форми остінатності в італійській музиці XVII ст. Перша – бас відповідає цілій строфі, повторюється без змін і супроводжує варійовану вокальну партію; на думку Т. Генової, цей тип сягає розквіту в творчості композиторів С. Ланді (S. Landi), А. Гранді (A. Grandi), К. Монтеверді (C. Monteverdi). Другий тип – поширений в 1630-х рр., невеликий остінатний бас, повторюваний всередині строфи декілька разів. У формуванні цих висновків авторка спирається на статтю Г. Ріманна «Basso ostinato і початок кантати» [21, с. 126].

Серед сучасних українських музикознавчих праць, у яких предметом дослідження є камерні кантати українських та зарубіжних композиторів XX ст. фактологічне значення для нашої роботи мають дисертації М. Ярко [155; 157], Л. Сидоренко [120] та Г. Манокіної [87], окремі статті О. Коменди [49] та О. Василенко [15].

Серед більшості музикознавчих досліджень присвячених музичним формам радянського періоду [84; 109; 129] кантата представлена як великий за масштабами вокально-симфонічний твір для солістів із обов’язковою участю хору. У такому вигляді жанр постійно прирівнюють до ораторії та виокремлюють такі композиції у групу кантатно-ораторіальних жанрів. Певним

недоліком такого кута зору, який пояснюється специфікою функціонування кантати і ораторії в радянській композиторській творчості, є відсутність заглиблення в історію створення жанру, повне нівелювання виду сольної кантати, фокусування аналітичного матеріалу переважно на кантатах доби романтизму та першої половини XX ст. [45]. Аналогічна позиція міститься в основному довідниковому джерелі – «Музичній енциклопедії» [70, с. 697]. Саме тому, вірогідно, більшість наукових досліджень, які вивчають або є дотичними до жанру кантати, повторюють загальнопоширену точку зору щодо композиції, структури та виконавського складу, і не ставлять перед собою завдання заглянути глибше в історію та виокремити різновиди, визначити більш ранні зразки кантати і прослідкувати їх спадковий жанрово-генетичний взаємозв’язок.

Наведемо останні короткі приклади щодо найбільш сучасних узагальнюючих досліджень. Зокрема, у другій частині праці В. Холопової «Історія музичних форм (у їх зв’язку із жанрами)» [142] розглянуто лише жанр варіаційної хоральної кантати. Дослідниця аналізує виключно кантати Й. С. Баха, у яких було використано мелодію хоралу, не заглиблюючись до історії жанру. Припускаємо, що саме тому поняття сольна кантата повністю відсутнє у нарисі [142, с. 228]. Протиріччя стосовно даної концепції виникають під час порівняння досліджень В. Холопової (розділ «Кантата») та М. Сапонова [119]. Останній робить висновки, спираючись на детальний аналіз перекладів текстів кантат, а також уважне вивчення співпраці Й. С. Баха із авторами поезій. Такий підхід дає змогу підтвердити наявність у творчості композитора сольних кантат [119, с. 11, 183, 195, 223]. Окрім того, М. Сапонов уточнює жанрову атрибуцію деяких творів як церковних концертів [119, с. 15, 178, 192, 212, 217, 246], що також помилково були віднесені попередніми дослідниками творчості композитора до жанру кантати.

Л. Кірілліна коротко згадує про італійську і французьку камерну сольну кантату, зазначаючи, що обидва жанри вже наприкінці XVIII ст. були повністю забуті [48, с. 173]. Разом з тим, жанр під назвою «кантата» дослідниця відносить до групи великих вокально-симфонічних творів поряд із ораторією та месою. Втім, авторка зауважує важливу деталь, яка може стати основною у виокремленні сольної кантати від великої вокально-хорової: у останньої наявна важлива, а подекуди й провідна роль хору, яка виражає уявлення про велич і піднесення, пов’язані з ідеєю духовного єднання багатьох людей за доби класичного стилю. Цитуючи К. Ф. Шубарта (C. F. Schubart) Л. Кірілліна зазначає, що пафос якнайкраще відповідає хору [48, с. 178], а це явно відрізняється від первинних для барокової сольної кантати естетичних вподобань.

Т. Кюрегян у дослідженні музичної форми XVII–XX ст. відносить кантату до кантатно-ораторіальних циклів [69, с. 128]. Авторка дає наступне визначення жанру: «вокально-інструментальна циклічна форма духовна або світська за змістом, більш камерного, аніж ораторія, характеру та без ясно вираженого сюжету» [69, с. 193]. Дослідниця зазначає, що в Італії кантати добахівського періоду були переважно сольними і світськими для голосу з інструментальним супроводом, їх форми утворювали наскрізний цикл або цикл із закінчених номерів (арій та речитативів, іноді з хором). Вона також зауважує, що духовна кантата розвивалася переважно у Німеччині. Саме тому її увага, як і попередніх дослідників, зосереджена на кантатах Й. С. Баха (J. S. Bach). Однак на відміну від інших вчених, Т. Кюрегян констатує наявність сольних кантат і в німецькій музиці, у тому числі й у творчості Й. С. Баха, акцентуючи увагу на тому, що на відміну від італійської кантати, для німецької більш характерним є включення партії хору [69, с. 193–194].

Отже, резюмуючи, можна ще раз підкреслити складність ситуації з визначенням жанру сольної кантати і, відповідно, атрибутуванням творів. Велика кількість жанрових імен, нашарування традицій розгляду жанру врешті-решт призвело до того, що сольна кантата була введена дослідниками до загальної групи творів кантатного типу і не розглядалась як окремий жанр, що має свій самостійний розвиток до нашого часу.

Отже, попри значний корпус зарубіжних і вітчизняних розвідок, відкритими залишаються наступні питання:

1) осягнення історії зародження та розвитку сольної кантати протягом чотирьох століть;

2) фіксування безперервності та поступовості у її еволюції;

3) визначення особливих ознак, що якісно виділяють сольну кантату з-поміж інших жанрів.

Відповідям на питання один і два будуть наступні розділи даної дисертації. Безпосередньо зараз необхідно зосередитись на третьому питанні, без чіткого висвітлення якого неможливо, думається, висвітлити історію становлення і розвитку жанру сольної кантати.

1.3 Теорія музичного жанру у проекції на специфіку барокової композиторської практики

За зауваженням А. Коробової, «жанр – це одна із основних сторін існування музики і найважливіша категорія осмислення цього існування» [57, с. 124]. Теорія музичного жанру налічує значний корпус оригінальних концепцій, що пропонують індивідуальний авторський погляд на даний феномен. При всій різноманітності підходів можна знайти ракурс, що об’єднує більшу частину розвідок, присвячених цьому питанню, – намагання створити

універсальну теорію, яка могла б узагальнювати і пояснювати всі процеси в царині формування жанрів, їх розвитку тощо.

На даний момент потрібно зафіксувати наявність певної проблемної зони у дослідженні тих чи інших жанрових явищ. Вона пов'язана з різноманітністю трактування і способів аналізу як конкретних жанрів, так і всього феномену в цілому, що були створеними у радянський і пострадянський (до нього ми включаємо концепції, презентовані українськими і російськими дослідниками) періоди й сформованими у той самий час у різноманітних європейських і американській музикознавчих школах. Співставлення, вивчення, з'ясування спільних чи розбіжних напрямків у розумінні жанру в цих традиціях, видається, є завданням окремої наукової роботи. Частково вона була вирішеною (з позицій порівняння і визначення основних напрямків дослідження) у монографії А. Коробової [57], але питання щодо методів аналізу, особливостей класифікації та ін. все ще залишаються відкритими. Тому, в таких умовах, право вибору теорій, на яких має ґрунтуватись концепція роботи, залишається за дослідником.

У даній дисертаційній роботі ми спираємось на ті жанрові теорії, що були сформовані в межах радянського і пострадянського простору (переважно це період від 70-х років XX ст.). Такий вибір ми обумовлюємо, по-перше, їх загальною вживаністю в українському музикознавстві. По-друге, спільністю в базових методологічних настановах (рух у напрямку універсальності, виявлення ключових жанрових показників, жанрових класифікацій). По-третє, введення в науковий обіг нових, не апробованих вітчизняною науковою практикою теорій вимагає їх окремого розгляду, порівняння з розповсюдженими, вияв переваг тощо. Тобто це є проблематикою суто сфери жанрової теорії. Завдання, яке ми ставимо перед собою в даному підрозділі роботи, набагато скромніше. Воно може бути сформульованим у наступний спосіб: які з розповсюджених на даний

час в українському музикознавстві жанрових теорій можуть бути застосованими до вивчення жанрової специфіки сольної кантати?

Отже, авторами найпоширеніших розвідок з проблем музичного жанру є М. Арановський [8], А. Коробова [57], Л. Мазель [83; 84; 85], Є. Назайкінський [95], А Сохор [127; 128], О. Соколов [124], Т. Попова [107; 108], В. Цуккерман [145] та ін. В роботах означених та інших вчених усвідомлення сутності жанру відбувається за допомогою пошуку та фіксації певних параметрів, які відповідають за його стабільність. Більшість музикознавців намагаються виявити універсальний домінантний параметр, що «працюватиме» в різноманітних історико-стильових умовах і стане головуючим фактором у процесі жанротворення.

Однак, більшість з існуючих на даний час жанрових теорій має класикоцентристську спрямованість, ґрунтуючись на стабільних жанрових утвореннях, що мають чіткі риси, дозволяючи доволі безпроблемно відмежовувати один жанр від іншого. Так, наприклад, для В. Цуккермана [145, с. 61] і Л. Мазеля [84, с. 18–19] важливими ознаками жанру є зміст і його різновиди, життєве призначення, тип виконання (пов’язаний також і з обстановкою й складом виконавців). На основі зазначених характеристик В. Цуккерман формує жанрову систему, яка складається із ліричних, оповідних чи епічних груп жанрів.

Домінантним параметром у жанровій типології А. Сохора є умова (місце, обстановка) виконання творів. Завдяки даному параметру система жанрів А. Сохора містить чотири групи: театральні, концертні, церковні (культові) та масово-побутові жанри [127, с. 28]. Основним параметром жанрової типології О. Соколов визначає функцію музичного твору та наявність або відсутність зв’язку музики із іншими видами мистецтва, або ж позамузичними компонентами. Тому дослідник вважає доцільним поділити всі жанри на

первинні (ті, що супроводжують окремі види людської діяльності) та вторинні (ті, які відбивають дійсність). На основі такого поділу О. Соколов пропонує доволі розгалужену морфологічну жанрову систему [124, с. 215–217].

Огляд жанрових концепцій можна продовжувати й далі, однак, більшість з них має один важливий недолік – вони або не можуть бути застосованими до осягнення специфіки жанрового фонду барокової епохи, або можуть бути застосованими лише частково.

На цей факт було звернено увагу Ю. Бочаровим [13, с. 14–18], котрий зробив спробу систематизації жанрів барокової інструментальної музики. Один з підрозділів його роботи саме і присвячено невідповідності жанрових теорій, сформованих у радянському, західноєвропейському і сучасному російському музикознавстві, музичній практиці XVII – першої половини XVIII століття. Автор презентує доволі розлогу дискусію щодо існуючих концепцій, доводячи неможливість їх застосування до всієї різноманітності жанрів інструментальної музики даного часу. Наведемо декілька показових позицій даної дискусії, щоб більш чітко продемонструвати логіку міркувань Ю. Бочарова.

Так, за словами автора, Т. Попова називає шість основних жанрових груп: народно-побутова музика усної традиції, легка побутова естрадно-розважальна, камерна, симфонічна, хорова та театрально-драматична музика. Однак, Ю. Бочаров запевняє що, до цієї класифікації «інструментальні жанри епохи бароко можуть мати деяке відношення хіба що до сфери камерної музики, та й то лише частково» [13, с. 15]. Зокрема, на його думку, за бароковими виконавськими і нотаційними традиціями складно точно визначити кількість учасників інструментальної групи [13, с.18–19], тому «сучасний принцип поділу інструментальної музики на ансамблеву й оркестрову, в основу якого закладений перш за все кількісний фактор, стосовно барокового репертуару в

ряді випадків виявляється не зовсім адекватним. Тим більше, що самі терміни “оркестр” та “ансамбль” на той час практично не використовувались» [13, с. 20].

Аналізуючи жанрову типологію, запропоновану А. Сохором, Ю. Бочаров зазначає, що в епоху бароко (а точніше, до середини XVIII ст.) складно говорити щодо належності інструментальної музики до концертних жанрів [13, с. 16]. Також він акцентує увагу на варіабельності деяких жанрів, що могли виконуватися як на світських зібраннях, так і в церквах (звучати після літургії тощо). Окрім того, на думку Ю. Бочарова, інструментальні твори мали чітке та конкретне призначення як супровід королівських й аристократичних урочистостей, а також танців і театралізованих виступів при дворі, оформлення розваг на пленері, репертуару домашнього музикування у середовищі любителів музики, а також музичних зібрань культурно-просвітницьких академій, університетських колегіумів, публічних концертів тощо [13, с. 23–24].

Аналогічні критичні зауваження, що ґрунтуються на глибинному розумінні специфіки музичної практики барокової епохи, Ю. Бочаров висуває до всіх основних жанрових концепцій. Результатом багаторівневого аналізу специфіки побутування, сфер використання, особливостей найменування, структури тощо жанрів інструментальної музики є власна авторська типологія, основним критерієм якої стала структура, що безпосередньо пов’язана з кількістю втілюваних у творів афектів.

Ю. Бочаров поділив всі барокові жанри на прості й складні. Прості, своєї черги, поділяються на ті, що «мають однойменні жанрово-побутові прототипи (моноафектні, в основному танцювального характеру)» і «без конкретних жанрово-побутових прототипів (переважно моноафектні, в основному нетанцювального походження)» [13, с. 51]. Складні – «внутрішньо інтегровані у вигляді єдиних багаточастинних творів (органічно поліафектні)» і «зовнішньо впорядковані у вигляді організованих рядів (груп) простих жанрів (сумарно

поліафектні)» [13, с. 51]. Тобто Ю. Бочаров обрав єдиний, на його думку, критерій, що є максимально стабільним у всій складній і мінливій системі інструментальних барокових жанрів. У подальшому нами буде показано, що саме критерій структури є одним з визначальних і для жанру сольної кантати.

Треба наголосити, що завданням Ю. Бочарова був пошук саме параметру, який дасть можливість у той чи інший спосіб класифікувати жанри барокової інструментальної музики. У подальшій характеристиці кожного окремого жанру дослідник слідує традиційній методиці, зазначаючи і соціальну функцію, і структуру, і жанровий зміст тощо. Тобто всі провідні жанрові параметри. Для нас у даній роботі важливим є два аспекти. Перший – чітке виокремлення певної частини музичної практики, тобто Ю. Бочаров не говорить про всі існуючі барокові жанри, а обмежує себе лише інструментальною музикою. Другий – акцентування ролі структури, як одного з провідних жанроутворюючих чинників.

Отже, якщо ставити проблему максимально узагальнено, то найбільша складність у вивченні музичної практики барокової доби у жанровому ракурсі полягає в її різноманітності й нестійкості. Більшість жанрів неможливо класифікувати ні за критерієм умов виконання, ні за єдністю змісту, ні за складом виконавців, ні за тотожністю структури, ні за відповідністю тому чи іншому стилю. Тобто принцип впорядкування за одним критерієм не працює (а якщо й працює, то при певному обмеженні матеріалу). «На кінець XVI – початок XVII ст. більшість музичних жанрів губить типологічну стійкість, – пише М. Лобанова. – Старі й нові роди музики активно впливають один на одного. У музичній культурі бароко виникають незчисленні жанрові гібриди, що замінюють цілісні, нормовані і розмежовані роди музики» [79, с. 153]. Така різноманітність у трактуванні творів, що належать до жанру сольної кантати, була нами продемонстрована у підрозділі 1.1.

Відповідно, виникає цілком слушне питання: з яких позицій можна підходити до жанрового фонду барокової епохи?

На наш погляд, у жанрових процесах, що відбувались у той час, виокремлюються дві провідні тенденції. Перша пов’язана з формуванням нових жанрів, що проходять етапи свого становлення і типізації саме в епоху бароко (з найпоказовіших можна назвати оперу, ораторію, concerto grosso). Друга може бути охарактеризована з позиції жанрової трансформації, пристосування до нових умов тих жанрів, що з’явились у пізньому Середньовіччі або Ренесансі і продовжили свій розвиток у барокову епоху (мотет, мадригал, вокально-хоровий та сольний духовні концерти). Обидві тенденції, перетинаючись в одному часовому проміжку, багато в чому створюють ту жанрову суміш і плутанину, яка й характеризує бароко. Ці два напрямки, думається, необхідно розмежовувати і ставити питання щодо жанрової специфіки в межах групи або новостворених, або трансформованих жанрів, застосовуючи, відповідно, різні методики аналізу.

У цьому дослідженні ставиться за мету розгляд лише одного жанру з групи новостворених. Ми не намагаємось створити оригінальну жанрову теорію, що могла б допомогти зрозуміти всі жанрові процеси барокової доби. Менше з тим, за принципом роботи Ю. Бочарова, котрий зосередився лише на інструментальних жанрах даного часу, також чітко окреслюємо сферу нашої наукової уваги. Нею є вокально-інструментальні жанри, що входять до групи новостворених. І саме з ними можливо і методологічно доцільно порівнювати сольну кантату.

Отже до групи новостворених ми відносимо жанри, які з’явились або наприкінці Ренесансу, або на початку бароко і зазнали своєї стабілізації в барокову добу. До них ми відносимо: оперу, ораторію, кантату, сольну кантату.

Серед них у подальшому буде зроблена спроба виокремити сольну кантату і продемонструвати її специфічні, особливі риси.

У такий спосіб за межами нашої уваги залишаються як жанри мотету, акламації, мадригалу, вокально-хорового та сольного духовного концертів та ін., так і питання їх схожості за тими чи іншими ознаками з новоствореними жанрами. Ще раз підкреслимо, що в їх жанровому розвитку відбуваються інші процеси: трансформації, переналаштування до нових соціально-культурних вимог. Питання ж чому ті чи інші риси у структурі, складі виконавців, стильовому рішенні тощо є найпоказовішими для барокової епохи в цілому, чому вони з'являються у різних за походженням жанрах виходять за межі поставлених перед даною роботою завдань.

Таким чином, вимогами до жанрових теорій, які могли б бути застосованими до барокової практики, виходячи з усього вище зазначеного, є їх гнучкість, можливість представити явище в об'ємному вигляді, без домінування якогось одного параметру. Такою, на наш погляд, є концепція М. Арановського [8]. Автор здійснює спробу переосмислити сутність категорії «жанр» як генетичного коду, який містить «синкретичну єдність усіх тих сторін твору, що формують його тип» [8, с. 37]. Дослідник пропонує дві сторони жанру зовнішню (онтологічну) і внутрішню (гносеологічну) [8, с. 17]. Кожна з них сповнена низкою компонентів: так, «із боку зовнішньої структури, яка цілком складається залежно від ситуації функціонування, жанр виступає як форма спілкування (комунікації), форма висловлювання і установка сприйняття, причому два останніх ракурси є безпосереднім наслідком першого» [8, с. 16]. Своєї черги внутрішній бік представлений поділом творів за певними принципами: родів мистецтва; джерелами звучання вокального й інструментального; мети виконання як то музики для слухання, для споглядання, для супроводження; типізації змісту [8, с. 23–27]. Так генетична (за А. Коробовою) трактовка

терміну жанр [57, с. 76], змінюється на конструктивно-семантичну як типу художньої форми [57, с. 79].

М. Арановський коментує співвідношення жанру і форми, та наголошує на єдиному питанні «Що?», яке можливо використовувати до обох ознак. Автор зазначає, що «музична форма фактично є структурою майбутнього змісту, несе у собі його найбільш загальні ознаки. Це [запитання. – *Г. О.*] “Що?” залишається на рівні типу, але ж і жанр – всього-на-всього тип твору, а не сам твір. Відтак, типу твору відповідає тип змісту, запрограмований у типовій структурі» [8, с. 32]. Тому для означення цієї типової структури жанру М. Арановський пропонує термін структурно-семантичний інваріант – тобто запрограмований тип змісту і структури, який існує як абстрактна одиниця, що допомагає в момент творчого мислення втілити задум у реальний життєвий матеріал – музичний твір [8, с. 33].

Важливість концепції М. Арановського полягає в тому, що автор не прагне виокремити одну головну ознаку для класифікації та типізації жанрів. Його система працює через взаємодію низки ознак, сукупність яких виявляє структурно-семантичний інваріант. Це дозволяє розширити рамки розуміння жанрів (відійти від класикоцентричних поглядів) й осягнути певний феномен через динаміку його розвитку в різні історико-стильові періоди.

Прихильником поглядів М. Арановського стосовно жанру як сукупності ознак є Є. Назайкінський [95]. Автор узагальнює погляди попередників та висловлює своє бачення проблеми. Він наполягає на тому, що жанр це «історично складені відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів», які можливо розмежувати через сукупність рівнозначних параметрів, серед яких: конкретне життєве призначення, умови і засоби виконання, характер змісту і форма його втілення [95, с. 94]. Є. Назайкінський не вживає поняття

структурно-семантичного інваріанту, однак стверджує, що жанр – це подібна до матриці складна генетична структура, яка виявляється у сукупності параметрів.

Ідея структурно-семантичного інваріанту та його параметрів максимально розкрита у дослідженні української музикознавиці І. Тукової [140]. На основі узагальнюючого огляду попередніх жанрових теорій та залучення поняття структурно-семантичного інваріанту М. Арановського, дослідниця формує власну жанрову концепцію. На її думку, завдяки поєднанню всіх представлених у різноманітних дослідженнях провідних показників жанру («жанрових домінант», за І. Туковою), можна отримати уявлення про жанр як цілісну систему [140, с. 37–38]. Відповідно, кожен жанр можна охарактеризувати за показниками його параметрів, які науковка об’єднує за двома рівнями:

«Функціональний рівень:

- життєва або соціально-культурна функція (умови побутування конкретного жанру);
- виконавський склад.

Семантично-композиційний рівень:

- жанровий зміст;
- композиційна схема;
- засоби жанрової виразності (найбільш характерні для даного жанру)» [140, с. 37].

Відповідно, якщо проектувати дану систему на сольну кантату, то визначення кожного з параметрів дає можливість акцентувати увагу:

– на процесах, що сприяли народженню жанру, умов, у яких передбачалось його виконання, що, в свою чергу, вплинуло на специфіку виконавського складу (функціональний рівень);

– переважання в ньому певної тематики чи образності, структурні особливості (семантично-композиційний рівень).

Параметр засобів жанрової виразності (термін В. Медушевського) може бути застосованим лише до тих жанрів, в яких є побутові (або первинні, за В. Цуккерманом) прототипи. До складних циклічних жанрів він може бути застосованим лише на рівні аналізу однієї з частин.

Важливим аспектом теорії І. Тукової є динамічне сприйняття жанру в його історичному розвитку. Так, авторка зауважує, що «на різних етапах розвитку та становлення конкретного жанру кожний із виділених рівнів грає поперемінно або ж головуючу, або ж підлеглу роль» [140, с. 37]. Таке бачення виявляється практичним і методично вивіреним стосовно саме тих жанрів, які не входять до класико-романтичної парадигми, зокрема творів композиторів епохи бароко, а також XX і XXI ст.

Таким чином, дослідження жанру сольної кантати в її історичному розвитку буде спиратися на концепцію І. Тукової. Використання запропонованої методики жанрового аналізу і терміну жанрового інваріанту дозволяють із високою точністю прослідкувати особливості сольної кантати як на етапі зародження, становлення і типізації, так і на етапі відходу на периферію жанрового фонду. Разом з тим, така методика жанрового аналізу дозволяє відстежити зміни, що відбувались із сольною кантатою протягом декількох століть, попри трансформацію історико-стильових епох та зміну географічно-територіальних кордонів.

Необхідно зауважити, що виокремленні параметри, за якими в наступному підрозділі буде характеризуватися жанровий інваріант сольної кантати, багато в чому співпадають з ракурсами аналізу цього жанру зарубіжними дослідниками, що було висвітлено в попередньому підрозділі (1.2). Ними було звернуто увагу на сферу використання, виконавський склад, структуру, тексти, які залучалися композиторами до творів, однак, матеріалом дослідження були зразки жанру доволі обмеженого історичного і географічного

ареалів. Суто розвиток сольної кантати, крізь зміни значення тих чи інших жанрових параметрів ними не вивчався. Тому видається за потрібне охарактеризувати всі параметри жанрового інваріанту сольної кантати для можливості подальшого аналізу їх видозмін у процесі історичного розвитку.

Відповідно логічним завданням наступного підрозділу є характеристика жанрового інваріанту сольної кантати, її найпоказовіших ознак.

1.4 Жанровий інваріант сольної кантати

Спираючись на розвиток сольної кантати та забігаючи дещо наперед, маємо прояснити деякі особливості дослідження, які безпосередньо впливають на формування визначення жанрового інваріанту. Найбільш продуктивним періодом, в якому відбулося зародження, становлення і типізація ознак жанру, стала доба бароко. У наступні часи сольна кантата, розвиваючись на периферії жанрового фонду, не втрачає своїх головних якостей. Проте, деякі з її параметрів підлягають оновленню, збагаченню й видозміні, задля збереження зацікавленості слухацької аудиторії та відповідності духу часу. Тож визначимо основні параметри жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко – як основного показника жанру. У подальшому при перетинанні історико-соціальних, географічних чи стильових кордонів ми будемо співставляти жанровий інваріант сольної кантати та його жанрові варіанти з метою прояснення специфічних видозмін та вияву стабільних і змінних параметрів сольної кантати.

Отже, формалізуємо основні параметри жанрового інваріанту сольної кантати. Їх безпосередній проекції на конкретні твори буде присвячено наступний розділ роботи. Представлені узагальнення ґрунтуються як на аналізі великого корпусу творів даного жанру, написаних у барокову епоху (понад

200), так і на дослідницькій літературі, огляд якої був представлений у підрозділі 1.2.

Параметр соціально-культурної функції (або умови побутування конкретного жанру) визначає ту ситуацію, в якій має звучати твір, написаний у певному жанрі, або ту ситуацію, на яку він був розрахованим при своїй появі. Цей параметр певним чином обумовлює конкретне звукове рішення конкретного жанру.

Сольна кантата почала формуватися на батьківщині опери, в Італії, пізніше поширився іншими країнами. Тому ранні зразки сольних кантат часто називають італійськими кантатами.

Як відомо, за доби бароко відбувалися масштабні стильові зміни в музичному мистецтві. Провідне місце зайняли музично-театральні жанри, відповідні характерним ознакам барокового стилю: тяжінню до драматичної експресії та синтезу різних видів мистецтва. Однією із форм втілення цих змін стало виникнення нових вокально-інструментальних жанрів, що виводили на перший план соліста-вокаліста – опери, сольної кантати та арії, як найменшої складової одиниці. Цей процес, початок якого можна побачити ще в Ренесансну добу, обумовлений багатьма чинниками, серед яких на рівні суто музичної мови можна назвати: відхід від тотального багатоголосся і створення насиченої виразної музичної декламації із супроводом (В. Галілеї / V. Galilei; Я. Пері / J. Peri; Дж. Каччіні, К. Монтеверді), поступове розповсюдження і затвердження нового принципу звукової організації – тонально-гармонічної системи і, відповідно, гомофонно-гармонічного складу, становлення нових музичних форм і способів викладу матеріалу, поява принципу basso continuo тощо. Ці зміни відбуваються паралельно з активним формуванням цілого ряду репрезентативних (за визначенням Л. Мазеля) жанрів, тобто тих, що вимагають поділ аудиторії на дві частини: виконавців і слухачів. Саме до цього корпусу і

відноситься сольна кантата, яка була спрямована на слухача, не дивлячись на локацію, де вона виконувалась.

Наступний параметр – ***виконавський склад***, найбільш типовим варіантом є наявність соліста-вокаліста й супроводжуючої інструментальної групи. Однак, наявність зразків, де залучається більше одного соліста-вокаліста вимагає залучення додаткового принципу, що є визначним для даного жанру, а саме – принципу сольності. Під ним ми розуміємо відсутність багатоголосних форм (типу дуетів, тріо тощо), звучання в конкретний момент лише одного голосу в супроводі інструментальної групи.

Соліст-вокаліст у сольній кантаті є репрезентантом відомого літературного, історичного чи міфологічного персонажу. Якщо ж у зв'язку із більш розгалуженою сюжетною лінією (про яку буде йтися детальніше при описі наступного параметру) постає потреба у декількох персонажах (приміром, у сольних кантатах Дж. Каріссімі, А. Скарлатті, Г. Ф. Генделя їх кількість коливається від двох–трьох та іноді досягає шести), принцип сольності регламентує висловлювання солістів. Відбір сценічної ситуації здійснюється на користь послідовності сольних епізодів, такі форми, повторимо, як дуети, терцети тощо традиційно уникаються. Проте, навіть за наявності даних форм вони виконують переважно другорядну, підпорядковану функцію, щодо підкреслено сольного розгортання як сюжету так і музичної драматургії.

Параметр ***жанрового змісту*** буде охарактеризований з позиції специфіки вербальних текстів, які залучались композиторами до сольної кантати. Зазначимо, що завдяки саме текстовій складовій, де використовувалась переважно італійська мова, сольні кантати доби бароко також називають італійськими сольними кантатами.

Для сольних кантат є притаманним спеціально створений поетичний текст світського чи духовного змісту. Співавтор статті «Кантата» у словнику Ґрове

К. Тіммз (C. Timms), наголошує, що зародження жанру відбулося у період активних експериментів та змін в італійській поезії. На його думку, семи та одинадцяти силабічні рядки, які були притаманні ренесансному мадригалу та є більш ранніми зразками віршованої поезії, стають в подальшому основою спочатку для сольного мадригалу із супроводом, а пізніше й речитативу. Новою формою створення віршів він вважає чотирьох та восьми силабічні рядки, які виконуються із інструментальним супроводом. Перші зразки даних восьмисилабічних рядків він відмічає у М. Буонарроті «молодшого» (M. Buonarroti il Giovane, 1568–1646) – видатного флорентійського поета та лібретиста, на тексти якого, до речі, створювали музику Я. Пері та Франческа Каччіні (F. Caccini, 1587–1641), дочка видатного композитора Дж. Каччіні. Також дослідник відмічає поширення восьмисилабічних рядків у зв’язку із новаціями італійського поета Г. Чіабери (G. Chiabrera, 1552–1638) [176].

М. Талбот звертає увагу на специфіку поетичного тексту досліджуючи кантатну творчість А. Вівальді. Спираючись на сольні кантати композитора написані наприкінці XVII – початку XVIII ст., автор визначає найпоширеніші структури поетичного тексту для арій та речитативів, спираючись вже на досить зрілі зразки сольних кантат та не заглиблюючись у процеси їх зародження на ранніх етапах. Саме тому, зауважимо, інформація дослідника носить найбільш узагальнюючий характер щодо поетичної складової сольної кантати. Він зазначає, що на етапі зародження жанру композитори використовували рядки семи (settenari, seven-syllable lines) та одинадцяти (endecasillabi, eleven-syllable lines) силабічні, які дісталися у спадок від ренесансної італійської поезії (та зокрема від Петрарки, 1304–1374). На думку М. Талбота, рядки такого виду були характерні переважно для речитативів, в той час коли в аріях використовувалися інші за об’ємом складів рядки, які часто називали «швидкими», а це: трьох (ternario), чотирьох (quaternario), п’яти (quinario),

шести (senario), восьми (ottonario), дев'яти (novenario), десяти (decasillabo) та інколи дванадцяти (dodecasillabo) силабічні рядки. Дослідник наполягає на перевазі двох парних (чотирьох або восьми) силабічних рядків серед текстів для мелодичних частин циклу кантати, оскільки саме у них у зв'язку із збереженням положення наголошених та ненаголошених складів спостерігається і відносна закономірність напруги, що якісно контрастує із речитативним віршем. Таке збереження акцентів відповідає та синхронізується із музичними наголосами (метричними долями) [211, с. 33–34].

Таким чином, спираючись на думку обох дослідників можна висловити припущення, що поштовхом у зароджені, формуванні й подальшій стабілізації жанру сольної кантати став процес утворення та активного застосування у виконавській та композиторській практиці нових парних чотирьох та восьми силабічних рядків. Перманентність акцентів у послідовності силаб полегшує сприйняття поетичного рядка, а також сприяє утворенню замкненої закономірної структури, що, у свою чергу, впливає на її мелодико-ритмічне оформлення. Припускаємо, що створення парних поетичних рядків та їх якісне розмежування із семи та одинадцяти силабічними рядками позитивно впливає на стабілізацію циклу сольної кантати виражену через утворення послідовності арій та речитативів.

Відмітимо, що прямо чи опосередковано вплив поетичної реформи у зародженні, а пізніше розповсюдженні та розвитку жанру сольної кантати, справедливий не тільки для Італії, а й для інших країн. На думку А. Швейцера вирішальним у долі німецької сольної кантати стала поява «Церковних роздумів» Е. Ноймейстера (E. Neumeister, 1671–1756), де відбувається відмова від біблійного слова та хоральної строфи, натомість використовується виключно вільна поезія. Форма цієї поезії повністю наслідувала текстові

структури італійської опери, які вкладались у арії da capo та речитативи [148, с. 46, 67].

Сприйняття італійського жанру на теренах барокової Франції та його адаптація відбувалися, безперечно, завдяки наслідуванню принципів побудови поетичного тексту. На цьому наголошує дослідник французької сольної кантати Д. Тунлі. Перші зразки французьких поетичних кантатних текстів він відносить до творчості Ж.- Б. Руссо [212, с. 27–29, 46].

Важливо відмітити, що до створення поетичних текстів кантат долучалися як видатні поети та лібретисти, зокрема в Італії у XVIII ст. Р. де Кальцабіджі (R. de Calzabigi), П. Метастазіо (P. Metastasio) [211, с. 31], А. Дзено (A. Zeno) [169, с. 2], так і не менш відомі покровителі і меценати, високопосадовці та знать. Зокрема, на прикладі творчості Г. Ф. Генделя та А. Скарлатті можна побачити, що значну кількість поетичних текстів для сольних кантати написали їх покровителі: кардинали Б. Памфілі, П. Оттобоні та маркіз Ф. М. Русполі (F. M. Ruspoli) [178, с. 41, 42]. Не зважаючи на підвищену увагу дослідників до структури та сюжетів поезій для сольних кантат, поетапне вивчення поетичної складової жанру можна вважати відкритою темою для більш детального та прискіпливого і, що важливо, узагальнюючого дослідження.

Отже, спеціально створений поетичний текст сольної кантати світського чи духовного змісту може мати наявний або ж завуальований сюжет, який проявляється, зокрема, через ім’я персонажу (персонажів). Втілення сюжетної лінії у повному обсязі для сольної кантати не є обов’язковим. Із літературного, історичного, міфологічного чи духовного (біблійного) першоджерела виокремлювався найяскравіший фрагмент (подія, перипетія), що композитор використовував як основу для обрання персонажів, послідовності номерів та текстів. Можлива дискретність сюжетної лінії, яка виникає у зв’язку із використанням поетичного слова, долається через розповідь про події або

реакцією на них, тому соліст може одночасно нести навантаження як героя твору, так і оповідача.

Варто зауважити, що у жанрі сольної кантати можливе залучення й духовного тексту, який радше відноситься до паралітургічного. Це можуть бути поетичні або навіть прозові тексти різними мовами (зокрема, на трьох провідних територіях доби бароко духовні кантати створювалися на тексти національними мовами; територія Італії – італійською, Німеччини – німецькою, Франції – французькою), в яких більш вільно, на відміну від канонічних, висвітлюються біблійні сюжети. З точки зору музичного втілення сольна духовна кантата повністю співпадає за композиційним та виконавським параметром із світською.

Параметр композиційної схеми сольної кантати доби бароко представлений через цикл, як завершену, замкнену послідовність взаємно підпорядкованих частин. Доречно зауважити, що тривалість циклу зазвичай коливається від 10-ти до 30-хвилин. Основним наповненням композиції являється послідовність речитативів (Р) secco, accompagniatto та арій (А). До означених частин можуть бути додані суто інструментальні складові типу інтродукції, серединного та заключного ритурнелів, балетто. Кількість частин у одному циклі може бути довільною в залежності від обраного сюжету (мінімальна дві – РА, максимальна інколи досягає шести–восьми арій та речитативів без урахування можливих інструментальних частин) [176].

Таким чином, завдяки зробленій формалізації жанрових параметрів сольної кантати стає зрозумілим, що врахування конкретних якостей кожного з них дає можливість відрізнити сольну кантату від інших новостворених барокових жанрів. Найвизначнішими параметрами у такому порівнянні стають склад виконавців і композиційна схема, за якими сольна кантата принципово відрізняється і від опери, і від ораторії, і від «великої» кантати.

Безперечно, що визначені параметри поодиноко в тому чи іншому вигляді були описані дослідниками (наприклад, К. Колтер Хейл Харріс, Д. Тунлі, М. Талботом та ін.), але у відомій нам науковій літературі саме така конфігурація характерних рис, притаманних жанру сольної кантати, не була представленою. На запропонованому в даному підрозділі жанровому інваріанті сольної кантати і буде в подальшому розгортатися історія його становлення і розвитку.

Висновки до розділу 1

Отже, у першому розділі дисертації були окреслені засадничі позиції у дослідженні жанру сольної кантати. Однією з них є констатація та усвідомлення даного жанру як конкретної, самостійної та самодостатньої одиниці. Задля доведення даної тези було розглянуто численні дослідження, присвячені сольній кантаті, музикознавцями XX–XXI ст.

Узагальнюючи, можна зазначити, що сольна кантата як окремий жанр розглядається переважно або в західноєвропейських і американських розвідках, або в роботах сучасних російських авторів. Дослідники звертають увагу на певний часовий період або географічну локацію, які пов’язані з існуванням сольної кантати. Завдання прослідкувати її формування та історичний розвиток до XX ст. включно не ставиться в жодній з відомих нам робіт.

Вивчаючи специфіку жанру, автори окремих статей і монографій висвітлюють характерні риси сольної кантати, як то причини виникнення, структурні особливості, специфіка складу виконавців, задіяні вербальні тексти. Однак в жодному з проаналізованих досліджень не ставиться за мету виявлення тих її рис – жанрових параметрів – які б формували генетичне ядро, що дозволяє в будь-яких ситуаціях ідентифікувати жанр і в такий спосіб вивчати історію його розвитку.

Ставлячи собі за мету з’ясувати типологічні ознаки сольної кантати, ми звернулись до основних робіт з теорії жанру. Похідними для розгляду сольної кантати нами було обрано й аргументовано наступні положення:

– увагу зосереджено лише на новостворених бароковою епохою жанрах, тобто тих, що з’явились і зазнали свого формування і стабілізації саме в цей час;

– до розгляду залучається лише вокально-інструментальна жанрова сфера.

У таких умовах порівняння сольної кантати можливо з жанрами опери, ораторії, великої кантати.

Базовими для виокремлення основних рис сольної кантати нами було обрано концепції структурно-семантичного інваріанту жанру М. Арановського і жанрового інваріанту І. Тукової. Саме залучення методики, запропонованої українською науковкою, дозволило нам сформувати власне бачення типових рис сольної кантата, що, безперечно, ґрунтується на аналітичному матеріалі і залучених до теоретичної бази дисертації розвідках.

У процесі визначення жанрового інваріанту та основних чинників його формування ми спираємось на зразки творів доби бароко, оскільки саме в дану епоху відбувається зародження, формування та типізація основних рис сольної кантати. Отже, формалізація параметрів жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко нами представлена в наступному вигляді:

– соціально-культурна функція (або умови побутування конкретного жанру) – відноситься до групи репрезентативних жанрів;

– склад виконавців – соліст-вокаліст (або до чотирьох–шести солістів) та інструментальний супровід;

– жанровий зміст – наявність поетичного або прозового світського (та духовного) тексту, сюжетність;

– композиційна схема – циклічна композиція (складові частини: арія, речитатив, інструментальні частини).

РОЗДІЛ 2
СТАНОВЛЕННЯ І КРИСТАЛІЗАЦІЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТУ СОЛЬНОЇ КАНТАТИ

Основним завданням цього розділу, відповідно до його назви, є виявлення на шляху розвитку сольної кантати ключових процесів етапу зародження жанрового інваріанту та його стабілізації, які відбувалися у період від кінця XVI ст. до першої половини XVIII ст. Враховуючи те, що країною, де сольна кантата з'явилася і сформувала найпоказовіші риси, була Італія, то увагу буде зосереджено на творах саме італійських композиторів або тих, чия творчість у певний проміжок часу була пов'язана з нею. Насамперед нас цікавлять факти функціонування жанру, тобто його соціально-культурний параметр, а також параметри композиції та виконавського складу. Жанровий зміст розкривається через композиторський задум, обраних персонажів чи сюжетні перипетії. Ми навмисно обмежуємо коментування особливостей поетичного тексту та його функції у драматургії твору, оскільки вважаємо це перспективним напрямком для окремого дослідження. Процес адаптації жанрового інваріанту сольної кантати на ґрунті інших національних культур (німецької, французької, англійської, іспанської, російської) складають об'ємний аналітичний матеріал, якому має бути також присвячено окрема спеціальна розвідка. Безумовно, що при написанні даного розділу було прийнято до уваги факт тотожності жанрового інваріанту сольної кантати на територіях провідних країн Європи означеного історичного періоду, проте їх порівняння не є завданням даної дисертації.

2.1 Італійська барокова сольна кантата

Найбільш раннім твором із назвою «кантата» вважається «Пасторальна кантата, створена до травневих свят в Сієні» (Cantata pastorale fatta per Calen di Maggio in Siena) [227], написана у місті Сієна на честь весілля Чезаре д'Есте та Вірджинії ді'Медічі сценаристом-літератором Ш. Баргаглї (S. Bargagli) із музичними фрагментами А. Маррі (A. Marri)[7]. Дослідник музичної культури міста Сієни періоду Середньовіччя та Ренесансу Ф. Д'Акконе (F. D'Accone) зазначає, що сама урочиста подія та її втілення відбулися ще у 1586 році, проте видавці Сієни Лука та Марко Бонетті (L. & M. Bonetti) вирішили видати літературний опис – пояснення та поетичні тексти пам'ятної на той час події вже значно пізніше у 1589 р. [170, с. 702], що, мабуть, підкреслює її унікальність та неповторність. Безпосередньо музична вистава була обрамлена вуличними процесіями театрально-розважального характеру. За словами Ф. Дакконе святковий сценарій включав на початку факельну процесію у спеціальних костюмах та під акомпанемент різних сільських інструментів в тому числі шоломіїв (шалмеїв) та волинок, а також повздовжних флейт, поперечних флейт, ріжків (корнетів), дульціанів та фаготів, лір та лютень і завершальний парадний прохід вулицями міста німф та пастухів разом із музикантами. Групи переодягненої молоді, а з ними і всі охочі глядачі, за визначеним маршрутом проходять містом та мають дійти до павільйону, де і має розпочатися сама музична вистава. Обрана локація оточена зеленню та деревами, звучанням води та птахів, співпадає із уявленнями про прекрасний Аркадський сад (у вигляді сцени) населений пастухами, пастушками, німфами та іншими персонажами. Вистава має двох головних героїв, обидва вони пастухи, проте пригнічений та меланхолійний Мерсіо відсторонений від гурту,

[7] Досить цікава ситуація, адже на момент видання даної брошури-пояснення та самої урочистої події весілля, композитора Асканіо Маррі вже не було в живих, роки його життя 1530–1575.

у той час коли Арбіо активний його учасник. Як зазначає Ф. Д'Акконе, після невеликої еклоги, присвяченої Мерсіо, звучить арія у супроводі клавесину, лютні та натурального тромбону (до речі і сам композитор Асканіо Маррі володів грою на тромбоні). Діалог Мерсіо і Арбіо дозволяє зрозуміти, що Мерсіо сумує, наприкінці розмови обидва пастухи співають разом. Після цього на сцені з'являється інша група учасників дії – німф у супроводі ударних інструментів наккари (small kettle drums), малих трикутників, натуральних тромбонів. Серед даної групи немає жодного індивідуалізованого персонажу, тому діалог німф і пастухів, а також їх спільний мадригал виконується на вісім голосів. Після мадригалу пастухів, виконується танок разом із співом почергово німф та пастухів. Завершальний мадригал звучить під акомпанемент віол, дульціанів, тромбонів та повздовжних флейт [170, с. 702–703].

Короткий опис послідовності подій у святкуванні весільної церемонії відкриває в контексті нашого дослідження низку риторичних запитань: чому ж видавці сценарію Лука та Марко Бонетті вирішили назвати дане дійство кантатою? Де саме вони чули чи зустрічали подібну назву? І що саме хотіли нею підкреслити?

Однак, приймаючи до уваги факт першості даного твору визначеного саме як «кантата» та, спираючись на опис-пояснення і поетичний текст саме музичної вистави, відмітимо важливі риси, які, на нашу думку, стануть в подальшому вирішальними для жанрового інваріанту сольної кантати, серед них – спеціально створений поетичний текст Ш. Баргаглї, наявність присвяти композиції її оказіальний характер (на честь урочистої події), наявність головних персоніфікованих героїв твору (пастухи – Арбіо та Мерсіо, узагальнений персонаж представлений групою артистів – німфи), наявність сольних висловлювань (переважно тексти пастухів) та співу усіх разом (у

частинах під назвою «мадригали»), інструментальний супровід, представлений через різноманіття пізньоренесансних інструментів [170, с. 702–703].

Вже значно пізніше термін «cantata» фігурує у вокальних збірниках для одного та двох солістів: «Кантати і арії для сольного голосу» («Cantade et arie a voce sola», чотири збірки 1620–1629), «Арії та кантати на два та три голоси у супроводі двох скрипок» («Arie et cantade a doi e tre voci concertate con doi violini», 1626) А. Гранді [93, с. 378]; «Кантати і арії» («Cantade ed Arie», дві збірки 1624 та 1627) для сольного голосу Дж. П. Берті (G. P. Berti) [208, с. 69]; «Кантати для одного голосу» («Cantade a una voce», Венеція 1633), «Кантати для двох голосів» («Cantade a due voci», Венеція 1633) та «Кантади для сольного голосу у супроводі теорби, клавічембало, арфи або ж інших подібних інструментів» («Cantade a voce sola, commode da cantarci sopra Tiorba Clavicembalo Arpa, o altro simile instrument», libro 2, Венеція, 1633) Дж. Ф. Сансеса (G. F. Sances) [176]. Більшість ранніх збірок творів котрі можна віднести до ранніх зразків сольної кантати були надруковані у Венеції

У цих ранніх композиціях лише намічається шлях складного процесу формування жанрового інваріанту сольної кантати. Це проявляється, в першу чергу, у мінливій структурі композиції, яка являється нестабільною і може співпадати із жанрами більш простої будови (наприклад, аріями). Зокрема, як у кантатах Дж. Ф. Сансеса «Інші шляхи» («Altri le vie») [335] та «Річка, яка хвилям» («Fiume ch'all'onde») [336] для сопрано соло із другої книги «Кантад» («Cantade», libro 2). Обидві кантати невеликі за будовою (66 та 77 тактів відповідно) та організовані за принципом варійованих куплетів. У кантаті «Інші шляхи» початковий варіант куплету становить 22 такти, композиція складається із трьох повторних секцій, куплет у кантаті «Річка, яка хвилям» становить 19 тактів, кількість його повторів складає чотири рази, причому в обох творах розмір куплету зберігається попри його варіантні видозміни до кінця твору,

кожний із варіантів збагачено вокальними прикрасами. Композиції даного типу відмічає і М. Р. Беккер-Кінг у кантаті Дж. Берті «О, з яким бажанням» («Oh con quanta vaghezza») із першої збірки «Кантат і арій для сольного голосу» (1624) та кантаті К. Міланузі (C. Milanuzi) «О, як чарівність» («O come vezzosetta») із збірки «Чотири пристрастні аріозні скерцо» («Quatro Scherzo delle Ariose Vaghezze», 1624). Відмітимо, що у творі К. Міланузі та представлених кантатах Дж. Сансеса варійовані повтори куплетів визначені у нотах спеціальною позначкою «строфа» (stanza, Prima stanza / перша строфа, Seconda stanza / друга строфа … Quarta et ultima stanza / четверта і остання строфа), що дозволяє наочно виявити структурні особливості даних композицій. Значну спорідненість ранніх кантат із формою арії М. Р. Беккер-Кінг відмічає також і у творах Д. Крівеллаті (D. Crivellati) із збірки «Різні кантати для одного, двох та трьох голосів» («Cantate diverse a una, due e tre voci», Рим, 1628) [159, с. 16].

Однак, попри структурну мінливість та наближеність до вже існуючих розповсюджених форм, саме у цих ранніх творах проявляються риси, які в подальшому стануть визначальними для жанрового інваріанту сольної кантати. Серед них, стійка і послідовна тенденція у використанні солюючого голосу та акомпанементу витриманого басу, прагнення розширити масштаби композиції через внутрішній розподіл видозмінених музичних фрагментів, виражена потреба у інтонаційній реалізації психологічних станів соліста-героя через передачу різноманітних афектів закладених у поетичному тексті.

Важливим культурно-просвітницьким центром не тільки на території Італії, а й всієї Західної Європи першої половини XVII ст., який відіграв непересічну роль у формуванні жанру сольної кантати, є місто Рим. Значна кількість меценатів, готових підтримати композиторів, і виконавців формує ідеальні умови для розвитку сольної вокальної музики. Наявність папської

каплиці та численних церков у Римі гарантували постійну і стабільну зайнятість висококваліфікованих музикантів та співаків [171, с. 273–274].

Кантати виконувалися на щотижневих або ж періодичних зібраннях у приватних салонах видатних римських родин (серед них Барберіні, Боргезе, Чіджі, Памфілі та багато ін.), а також іноземних резидентів (найвідомішою з яких була королева Швеції Крістіна [176]). Статус одного із найактивніших музичних центрів Рим зберігає протягом усього XVII ст. – аж до початку XVIII ст., зокрема через діяльність Аркадської академії [169, с. 158], на зібраннях якої звучали пізніше і сольні кантати А. Скарлатті та Г. Ф. Генделя.

Саме у римських композиторів першої половини XVII ст. ми спостерігаємо активне використання двох різновидів композиції, за якими і закріпилося поступово жанрове визначення «кантата». Організація циклу першого виду представлена невеликим за розміром одночастинним творам, так званою «короткою арією» (arietta core) із зміною контрастних за характером, коротких епізодів, кількість яких у ранніх зразках могла бути довільною. Другий вид композиції був представлений як багаточастинний вокальний твір, що базувався на чергуванні аріозних розділів із декламаційними та мав назву «арія у декількох частинах» (arie di piu parte). Основним формотворчим принципом таких композицій залишався принцип строф або варійованих строф [70, с. 697].

Найбільш помітними композиторами раннього періоду зародження сольних кантат у Римі були Л. Россі (L. Rossi, 1597–1653), М. Мараццолі (M. Marazzoli, 1602–1662), Дж. Каріссімі (G. Carissimi, 1605–1674) [93, с. 378]. У всіх трьох наявні зазначені типи композицій як «короткої арії», так і «арії в декількох частинах». Однак, саме у творчості Дж. Каріссімі змінюються акценти і кількісно перевага надається циклічним багаточастинним творам. Тому в розвідках радянського періоду він вважається засновником жанру

сольної кантати [70]. Таке ж співвідношення композицій із перевагою багаточастинних циклів можна спостерігати і в єдиному на даний момент збірнику сольних кантат композитора, що знаходиться у відкритому доступі «Кантати для одного, двох та трьох голосів» Т. 1. та Т. 2 («Cantate a una, due e tre voci») [247; 248]. З-поміж чотирнадцяти творів першого тому для одного голосу – шість одночастинних композицій (чотири – куплетно-варіаційної форми, виокремлені за допомогою позначок «строфа» (stanza), та дві вільної наскрізної будови без зміни розмірів), один твір організовано рондоподібно (текст рефрену та його музичний матеріал зберігаються протягом твору і повторюються чотири рази), сім творів – відповідають багаточастинним композиціям[8]. Варто відзначити, що окремі частини маркуються не тільки іншим поетичним текстом, а й зміною розмірів (декламаційні частини зафіксовані переважно у розмірі 4/4, розспівні мелодійні – 6/4, 3/4, 3/2, 12/8, 6/8). Кількість частин циклу варіюється композитором, від двох (як у кантаті «Чи такий закон о Боже!» / «Che legge e questa o Dio!») [249] до дев’яти («У смутних глибинах тінистої печери» / «Mesto in sen d'un antro ombroso» [252]).

Тенденцію побудови багаточастинного циклу ми спостерігаємо також як і в інших римських композиторів П. Агостіні (P. Agostini)[9], К. Капролі (C. Caproli)[10], М. Мараццолі (M. Marazzoli)[11], Д. Маццокі (D. Mazzocchi)[12],

---

[8] Серед них: «У смутних глибинах тінистої печери» («Mesto in sen d'un antro ombroso») [252]; «Допоможіть мені, бо помираю» («Soccorretemi ch'io moro») [254]; «Якби я був господарем неба» («Sio del ciel fossi Signore») [253]; «Нещасне серце, я кохаю» («Un infelice Core amo») [255]; «Принаймні одна думка» («Almeno un pensiero») [246]; «Так, ви бажаєте, щоб ця строфа» («Così volete così stanza») [250]; «Що це за закон, о Боже!» («Che legge e questa o Dio!») [249].

[9] Кантати П. Агостіні «Так, це було постійно» («Era così' costante») [217]; «Тим гірше для тебе, моє серце» («Tuo danno cuor mio») [221]; «І все ж ці дорогі тягарі» («Son pur care quelle pene») [220]; «О, Клоріндо, як ти можеш» («Oh Clorinda, e come puoi») [218] «Закоханий струмок» («Ruscelletto amoroso») [219].

[10] К. Капролі кантати із багаточастинною композицією «Вона пишається своєю красою» («Di sue belleze altera») [244]; «Вже ніжного бузку» («Di già Lilla gentile») [243]; «О, яка ж вона прекрасна» («O questa si ch'è bella») [245].

[11] М. Мараццолі кантата із багаточастинною композицією «Більше немає тих, хто не розрізняє» («Non v'è più chi non discerna») [310].

Л. Россі[13], М. Савійоні (M. Savioni)[14], так і композиторів першої половини XVII ст. інших італійських міст як наприклад М. Каццаті (M. Cazzati)[15], Дж. Коломбі (G. Colombi)[16].

Окрім того, у кантатах Дж. Каріссімі можемо відмітити яскраво виражені фактурні контрасти між солістом та інструментами супроводу, а також всередині акомпануючої групи за рахунок почергового їх звучання, використання динамічних можливостей (що сприяло більшій об'ємності звучання і розширенню просторового ефекту), вживання октавного подвоєння акордів (насиченість звучання завдяки збільшенню діапазону), тяжіння до акордової фактури, що пожвавлюється чеканними ритмічними мотивами. Зокрема, відома кантата «Перемога!» (Vittoria!) Дж. Каріссімі (G. Carissimi) (автор тексту – Д. Беніньї / D. Benigni 1596–1653). Композиція єдиної будови складається із п'яти епізодів. Контрастне співставлення між ними виявляється найперше у фактурі. Це зміна сольно-декламаційних фрагментів на витриманих акордах (2 і 4 епізоди) та піднесено-патетичних вокально-інструментальних розділів (1, 3 і 5 епізоди), які активно супроводжують кожний склад тексту

---

[12] Д. Маццокі кантата із багаточастинною композицією «Зневажаю зухвалого прихильника» («Sdegno campion audace») [311].

[13] Л. Россі кантати із багаточастинною композицією «З красивими і гордими очима» («Con occhi bell'e fieri») [330]; «На самоті, де лицемірство» («In solitario speco dove l'ipocrisia») [332]; «Чому ж надії» («Perche speranz'ohimè») [334]; «Ревнощі, які потроху в моєму серці» («Gelosia ch'a poco à poco nel mio cor») [331].

[14] М. Савійоні кантати із багаточастинною композицією «Вислухайте скарги» («Udite le querele») [345]; «Почуйте дивину» («Udite stravaganza») [346]; «Смертельно поранений» («Mortalmente e ferito») [341]; «Коли на землі він побачив невідомого воїна» («Quando à terra mirò il mal noto guerriero») [344]; «Це ж неправда, кохані, ні, ні» («Non è già vero, amanti, nò, nò») [342]; «Чому гірких скарг» («Perche d'aspre querele») [343].

[15] Твори М. Каццаті із збірки «Арії і Кантати для солюючого голосу» (1666) [271], серед них кантати із багаточастинною композицією «Прекрасна співачка, яка зневажає струни кохання» («Bella Cantatrice, che sprezza i Strali d'Amore») для тенора [272]; «Любовна порада» («Consiglio Amoroso») [273]; «Над двома чорними та двома білими очима» («Sopra due occhi neri, e due occhi bianchi») для тенора [279]; «Глузливе кохання» («Amore schernito») для альта соло [270]; «Для прекрасної співачки» («Per bella Cantatrice») для альта [278]; «Коханець думкам» («L'amante ai pensieri») для альта [275]; «Змучений коханець» («L'amante tormentato») для баса соло [277]; «Хворий коханець» («L'amante infermo») для баса соло [276]; «Проголошена віра» («La fè sbandita») для баса соло [274].

[16] Дж. Коломбі кантата «Отже, до Тиберія знову» («Dunque a Tiberio ancora») [286].

наповненими акордами, однак в той же час підпорядкованими пружній ритмо-формулі. Партія вокаліста насичена декламаційними патетичними та мелодичними зворотами, а виписані прикраси-юбіляції підсилюють героїчне начало епізодів (*Додаток А, Приклад 2.1*). Все це розмаїття виразових засобів підпорядковувалось головній ідеї – слухач став центром уваги композитора, який докладав максимум зусиль, щоб вразити, утримати його увагу та запам'ятатися.

Типовим супроводом сольних кантат, яку однак часто випускають із рукописів, виписуючи лише лінію басу, є акомпануюча група інструментів basso continuo. Ю. Бочаров [13, с. 19–21] наголошує на кількісній варіабельності даної групи супроводу (серед можливих інструментів: клавесин, орган, лютня, теорба, кітарра, віола да гамба, фагот /дульціан/ та ін.). Окрім того, основна акомпануюча група могла доповнюватися ансамблем із солюючих скрипок чи духових інструментів (флейта[17], гобой[18], тромпет[19]). Таке розширення виконавського складу призводить до поділу кантат за складом супроводу: кантати з basso continuo[20] (із відносно довільним складом виконавців) і кантати «con stromenti»[21] (із виписаними партіями солюючих інструментів).

---

[17] Дж. Порсіле «Страждаю від тягаря кохати тебе» («Le soffer te amare pene») для сопрано, 2 флейт та контінуо [328].

[18] Ф. Конті «Серед цих тінистих рослин» («Fra queste umbrese piante») для сопрано, 2 гобоїв, бассону, 2 скрипок та контінуо [287].

[19] А. Скарлатті «Поспішало до улюбленого сховища» («Correa nel seno amato») для сопрано, двох скрипок і basso continuo [349], «На берегах Тибру» («Su le sponde del Tebro») для сопрано, тромпету, двох скрипок і basso continuo [361].

[20] Л. Россі «Ніжному подиху безтурботного вітерцю» («Al soave spirar d'aure serene») [329], «З красивими і гордими очима» («Con occhi bell'e fieri») [330]; Дж. Каріссімі «І все ж таки ви хочете плакати» («E pur volete piangere») [251]; М. Мараццолі «Більше немає тих, хто не розрізняє» («Non v'è più chi non discerna») [310].

[21] А. Скарлатті «Поспішало до улюбленого сховища» («Correa nel seno amato») для сопрано, двох скрипок і basso continuo [349]; «На берегах Тибру» («Su le sponde del Tebro») для сопрано, тромпету, двох скрипок і basso continuo [361]; А. Кальдара «Немає болю, немає любові» («Non v'è pena ne l'amore») для сопрано, флейти, шалмею та контінуо [239]; А. Аріості «Нарешті ніжна віола» («Pur al fin gentil Viola») для сопрано, віоли d'amore та контінуо [226]; Анонім «Міртілло, де ти проводиш» («Mirtillo ove trascorri») для сопрано, двох гобоїв, бассону, 2 скрипок та контінуо [224].

Наступним важливим періодом становлення та формування сольної кантати як жанру можна умовно визначити другу половину XVII ст. Це насамперед пов’язано із внутрішньою розбудовою багаточастинного циклу кантати через збільшення розмірів декламаційних та мелодійних наспівних фрагментів. На стадії зародження жанру дані частини циклу були переважно невеликих, а часто й мініатюрних, розмірів із вільним наскрізним чи строфічним розвитком та вільним нерегламентованим приципом послідовності.

Однак від другої половини XVII ст. особливістю сольної кантати та показником її розвитку стає оформлення форм речитативу та арії (в тому числі й da capo) як основних складових елементів циклу та їх внутрішнє відокремлення один від одного. Деяка квапливість, строкатість та барвистість розгортання поетичного тексту раннього періоду сольної кантати завдяки непропорційній та деінде сумбурній послідовності декламаційних та мелодійних фрагментів змінюється чіткою та розміреною послідовністю речитативів та арій, виваженості якій надає повторність, притаманна саме арії da capo.

Непересічне значення в оформленні завершених музичних номерів та формуванні арії da capo по відношенню до жанру опери підкреслено дослідниками даного жанру П. Луцкером та І. Сусідко. Приорітет завершених музичних номерів, відзначають науковці, був утворений задля подолання залежності музичного розвитку від суто драматичного розгортання сюжету, на користь законів виключно музичної композиції. «Зупинка подієвого часу і перехід сприйняття у русло часу безпосередньо музичного – найважливіша якість італійської опери...» – зазначають вони [80, с. 285]. Важливим стимулом на шляху оформлення арії дослідники вважають й те, що остання сприймалася як «... спосіб вираження афектів “страстей душі”», на думку П. Луцкера та І. Сусідко «... зовнішня репрезентативна об’єктивність відступила перед сферою людських почуттів» [80, с. 256]. Активне застосування теорії афектів у формі

арії вплинуло на формування тематизму, «... відбір адекватних художніх засобів для втілення афектів був усвідомлений як ключова задача» [80, с. 287].

Дані спостереження стосовно опери слушні й відповідно до жанру сольної кантати. Внутрішня розбудова композиції циклу, оформлення закінчених вокальних (речитатив і арія), а також й інструментальних номерів (із функцією вступу сінфонія (sinfonia), інтродукція (introduzione)[22], проміжних танцювальних таких як балетто (baletto)[23], ріторнелло (ritornello)[24]) свідчить про новий етап становлення жанрового інваріанту [74, с. 403].

Як зазначають П. Луцкер та І. Сусідко в оперному жанрі «виокремлення замкнених музичних номерів як самостійного композиційного елементу прийнято пов'язувати із творами венеційських майстрів – Каваллі, Честі, Легренці» [80, с. 286]. Варто відзначити, що стосовно сольної кантати, відчутні зміни у оформленні циклу ми спостерігаємо у творах Ф. Каваллі (F. Cavalli). Збірка його сольних кантат[25] наявно демонструє новий етап у оформленні циклу сольної кантати. На прикладі його кантат можемо спостерігати усвідомлення чіткого оформлення речитативів та арій як окремих завершених номерів та їх визначену і стабільну послідовність. На відміну від нерегламентованої послідовності декламаційних та мелодичних фрагментів попереднього періоду розвитку сольної кантати (де поряд могли розташовуватися як два речитативи, так і дві арії), у сольних кантатах Ф. Каваллі застосовано чітку схему зміни арії (А) речитативом (Р) та навпаки. Серед 15 сольних кантат найбільш поширеним

---

[22]А. Скарлатті «Саме на годину, яка на золотій колісниці» («Su l'ora appunto che col carro d'oro») для сопрано, двох скрипок та basso continuo [362].

[23]А. Скарлатті «Поспішало до улюбленого сховища» («Correa nel seno amato») для сопрано, двох скрипок і basso continuo [349].

[24]А. Скарлатті «На берегах Тибру» («Su le sponde del Tebro») для сопрано, тромпету, двох скрипок і basso continuo [361], частина ритурнель F. 135 [6] (так і надалі ми будемо позначати сторінки рукопису та самого файлу).

[25]Ф. Каваллі «Кантати для солюючого голосу» (F. Cavalli, «Cantate a voce sola», рукопис 1700–1710) [259].

є цикл, що складається із чотирьох номерів (6 творів) Р–А–Р–А[26] та у меншій кількості представлені інші за масштабами твори: чотири зразки композиції Р–А–Р–А–Р–А[27] та по одному твору Р–А[28], А–Р–А[29], Р–А–Р–А–Р–А–Р–А[30].

Варто також зауважити, що переважна більшість арій написана у «малій формі da capo» [80, с. 297], що у свою чергу, за словами П. Луцкера та І. Сусідко, свідчить про «... завоювання в арії протяжного об’єму, що відповідав масштабному втіленню афекту...» [80, с. 297]. Від себе додамо, що окрім цього даний принцип вносить значну впорядкованість у послідовність музичного матеріалу та розміреність у його втіленні, що є важливою новою якістю в організації циклу сольної кантати. Звісно, що процес освоєння та впровадження da capo був неоднорідним, однак, спираючись на дослідження П. Луцкера та І. Сусідко, можна відмітити збільшення використання організуючого принципу малої форми da capo у арії саме 1680-х – 1700-х років та її великої форми (із схемою AA’BAA’) з 1710-х р. [80, с. 297].

У контексті представлених роздумів важливою віхою у розвитку сольної кантати вважаємо творчість Алессандро Скарлатті (1660–1725), котрий створив понад сімсот творів у цьому жанрі. Однак сутнісним для становлення сольної кантати є не тільки кількісний показник. На наш погляд, значущим є той факт, що А. Скарлатті відвідує і працює у найбільш вагомих і прогресивних італійських містах. Юність і час його композиторського становлення проходять

---

[26] Це кантати із циклом Р–А–Р–А: №1. «Зупини ж, зупини нарешті твоїх вітрил» («Ferma deh, ferma omai de le tue vele») [262]; №2 «Біля підніжжя прекрасного кипарису» («A pie' d'un bel cipresso») [256]; №4 «Ви вірите, що не відчуваєте любові» («Credete voi che non sentite amore») [260]; №7 «Зітхай же, зітхай» («Sospiri ohime' sospiri») [267]; №8 «Палав шляхетною пристрастю» («Ardea di nobil fiamma») [257]; №9 «Де я, дивовижна Хлоріс» («Dove sono Clori mirata») [261].

[27] Це кантати №5 «Огорнутий в жорсткі пута» («In duri lacci avvolto») [263]; №6 «Ти мариш, о думко» («Tu vaneggi o pensiero») [268]; №12 «Прекрасна Дорсіба» («Bellissima Dorsibe») [258]; №14 «Ти мариш, о думко» («Tu vaneggi o pensiero») [269].

[28] Кантата №10 «Яка ж солодка любов» («Quanto è' dolce l'amore») [266].

[29] Кантата №3 «У водах посіви» («Nell'acque semina») [264].

[30] Кантата №13 «Біля тихої річки» («Presso un fiume tranquillo») [265].

у Римі, визнання і славу він здобуває у Неаполі, Флоренції та Венеції. Як відомо, кожне з цих міст (а точніше – їх музичні традиції та композиторські школи) відрізнялися одне від одного та відіграли важливу роль у формуванні оперного жанру. Активна праця А. Скарлатті та його відкритість щодо музичних смаків провідних оперних міст сприяють оформленню сольної кантати і збагачують її досягненнями оперного жанру.

На прикладі творів А. Скарлатті можемо спостерігати застосування чіткої схеми послідовності частин, в якій речитатив має змінити арія та навпаки. Спираючись на дослідження М. Р. Беккер-Кінг зауважимо, що даний принцип композитор втілює поступово, адже, як зазначає дослідниця, «...у кантатах написаних до 1697 р. послідовність чергування речитативів та арій не сформульована, на відміну від кантат пізнішого періоду» [159, с. 33].

Проте, важливими елементами розвитку жанру у творах композитора вважаємо активне використання арії da capo[31] як основного структурного елементу композиції, що, нагадаємо, А. Скарлатті застосовував і в операх-seria, залучення різноманітних типів арій (lamento[32], бравурна[33], ідилічна[34], пасторальна[35], арія гніву, котра буде розглянута на прикладі кантати «Аріадна»), що значно розширювало виразові можливості жанру. Композицію сольної кантати збагачено також й інструментальними фрагментами, що мають функції вступу, інтродукції та фіксуються як окремі завершені частини[36] («Su le

[31] Як до прикладу у сольній кантаті для сопрано та basso continuo «Я думаю, що не маю серця» («Penso che non ho core») [358], перша однойменна арія da capo.

[32] Арія «Болісна, жорстока» («Tormentosa crudele») із кантати А. Скарлатті «Йди, моє кохання» («Parti l'idolo mio») [357].

[33] Арія «Задовільніться, о вірні думки» («Contentatevi o fidi pensieri») у супроводі солюючої труби із кантати А. Скарлатті «Su le sponde del Tebro» [361].

[34] Арія «Мила Аура» («Un Aura dolce») із кантати А. Скарлатті «Від болю до болю» («Di dolor in dolor») [351].

[35] Арія «Тій вії» («A quel ciglio») там само [351].

[36] Як до прикладу інструментальна симфонія у якості вступу F. 130–131 [1–4] із кантати «Su le sponde del Tebro» [361].

sponde del Tebro» для сопрано, тромпету, двох скрипок і basso continuo, інструментальна симфонія як вступ).

Оновлення зазнають і декламаційні розділи ранньої кантати. Так, у сольних кантатах А. Скарлатті не тільки використовується речитатив як окрема структурна одиниця, але й також його два різновиди secco та accompagnato. Це значно збагачує звучання і дозволяє тримати сюжетну інтригу суто музичними засобами, не зменшуючи динамічності у розгортанні матеріалу[37].

Як приклад, конкретизуючи всі вище зазначені положення, наведемо одну із сольних кантат А. Скарлатті: «Аріадна» для соло сопрано, двох скрипок та basso continuo (автор тексту – невідомий). Дослідник і редактор партитури кантати Р. Мейлан (R. Meylan) припускає, що твір був написаний у 1707 р., під час гостювання А. Скарлатті у принца Урбіно у Венеції [196, с. 2]. Дана композиція є показовою як для трактування композитором жанру в цілому, так і для демонстрації стабілізації рис жанрового інваріанту.

Параметр композиції жанрового інваріанту представлений чіткою структурою циклу, із завершеними частинами розділеними між собою, серед яких: інструментальний вступ – «Introduzione», три речитативи secco, два accompagnato (у т. ч. і завершальний), 4 арії da capo.

У кантаті А. Скарлатті «Аріадна» параметр жанрового змісту виражений через використання фрагменту відомого давньогрецького міфу про Мінотавра. Нагадаємо, що Аріадна була дочкою царя Міноса, володаря лабіринту, в якому знаходився мінотавр. Юнак Тезей прибув аби звільнити афінян від данини Мінотавру. Аріадна допомогла Тезею врятуватись, віддавши йому клубок з нитками, завдяки якому герой вийшов із лабіринту. Після перемоги над Мінотавром Тезей та Аріадна тікають на острів Наксос. За одним із варіантів

[37] До прикладу речитатив accompagnato «О, Небо» («Ah Ciel») F. 16 [30] із кантати «Su l’ora appunto che col carro d’oro» [362].

завершення міфу, Тезей покидає Аріадну на острові за наказом бога Діоніса, який сам із нею одружується.

Із насиченого подіями та персонажами міфу композитор за основу поетичного тексту кантати взято лише його другу частину. Відлік подій в кантаті починається з моменту перебування Аріадни на острові Наксос. Сюжетний та музичний розвиток здійснюється лише через почуття та переживання Аріадни. Їх втілено, як зазначено, у чотирьох аріях та п'яти речитативах. Це дозволяє представити характер героїні широким спектром емоційних висловлювань: від відчуття ідилії кохання – до усвідомлення трагічної самотності. А. Скарлатті звертається до традиційної барокової форми арії da capo в її різновидах: галантно-чуттєвої та лірико-споглядальної, гніву та lamento.

Для більш виразного віддзеркалення станів героїні композитор використовує цікавий прийом (його можливо прослідкувати навіть візуально в партитурі) – це урізноманітнення ролі двох солюючих скрипок як unisoni, так і divisi. Представлений групою basso continuo та партіями солюючих інструментів параметр складу виконавців несе важливе навантеження у репрезентації змін психологічних станів героїні. Композитор виписує звучання двох скрипок в унісон у першій ліричній «Поки я тебе тримаю» («Pur ti stringo») та в останній арії lamento «Зажурись, о ридаюче серце» («Struggiti o core in pianto») для підкреслення, на нашу думку, особливо інтимного висловлювання Аріадни та виокремлює лінію кожної скрипки в більш енергійних активних арії № 5 «Тримай, якщо солодкі обійми» («Stringa si dolce nodo») та арії гніву № 6 «Пожирайте його, розривайте його» («Ingoiatelo, laceratelo»). А. Скарлатті усвідомлено використовує такий прийом, що не останньої черги впливає і на композицію. На даний факт вказує інструментальний вступ Introduzione.

Вступ складається із двох контрастних розділів. 1-й розділ, Allegrissimo (F–C): активний, стрімкий, підкреслений постійним рухом шістнадцятими у солюючих скрипок, який підхоплює basso continuo (тт. 2–3, 4–5, 10–13), та імітаціями між партіями скрипок (тт. 8–9). Загальний рух мелодичних ліній низхідний, це підкреслено як в рамках всього розділу (обидві партії скрипок спускаються в першу октаву і сходяться на терції C-dur), так і в менших структурах. Зокрема, в основному тематичному зерні всього розділу (наприклад, т. 1) мелодична лінія, сягаючи найвищого тону, «ламається» та повертається до початкових звуків. Низхідний вектор руху доповнюється в басу, який окреслює фігуру catabasis (тт. 7–9) (*Додаток А, Приклад 2.2*).

2-й розділ, Allegro (F–C–F): контрастує попередньому за викладом матеріалу. Це виразна мелодія, яка звучить у двох скрипок в унісон у супроводі basso continuo. Структура мелодії (поділ на невеликі фрази із залученням кадансуючих зворотів) дозволяє побачити її витоки в алеманді (танець-хода, дводольний метр, розмір 4/4). На це також вказує наявність точного повтору ритмо-інтонаційних формул (тт. 1, 6) та використання єдиної ритмічної фігури як основного матеріалу розвитку (наприклад, тт. 6–8, 16–18, 19–21) (*Додаток А, Приклад 2.3*).

З огляду на характер і особливості вступу, можна зробити певні висновки. Зокрема, ідея різного використання інструментів у двох розділах вступу, а також в аріях і акомпанованих речитативах стає не просто фактурним варіантом супроводу, не суто технічним прийомом, а осмисленим засобом виразності. Подібний усвідомлений задум вживання інструментів стає показником драматургічної організації циклу і зближення інструментального вступу із подіями кантати, що відбувається, наприклад, завдяки використанню типових фактурних формул (приміром, імітаційні прийоми із першого розділу вступу використані в арії гніву).

Драматургічно цикл кантати поєднаний смисловою аркою, яку утворюють два речитативи (№ 2 «Сп’янівши від кохання, втекла» / «Ebra d’amor fuggia» і № 10 «Якщо б він сказав, що так плакав» / «Si disse che in tanto pianse»), виконуючи функції прологу та епілогу. За текстом – це слова від автора, які вводять слухача до сценічної ситуації на початку та завершують історію про Аріадну. Подібний прийом коментування є аналогічним до розробленої, на час створення кантати, драматургії барокової опери, для якої було характерним застосування прологу та епілогу, де фігурували не самі герої, а, наприклад, язичницькі боги, провидиці, віщунки – вони й виконували функції коментаторів, висловлюючись словами «від автора».

На прикладі партії Аріадни, яку за ступенем емоційного навантаження та спектром пережитих почуттів в кантаті можна з упевненістю прирівняти до партії головної героїні із барокової опери, спробуємо виявити особливості втілення композитором різноманітних афектів втілених у чотьрьох аріях da capo. Тут важливо зауважити, що втілення емоційних переживань не мають того ступеня однозначності, яка б дозволяла раз і назавжди систематизувати репрезентацію того чи іншого афекту в аріях, та, як зазначають П. Луцкер та І. Сусідко, не підлягають під універсальні рішення. Розглядаючи можливі види систематизації арій своїх попередників та сучасників відносно втілених афектів, вони пропонують свій варіант підходу до визначення типів арій, а саме виокремити дві образно-інтонаційні сфери: радісну, активну та динамічну (сильні афекти – героїчне тріумфування, наснага, надія, хоробрість), та лірико-ідилічну, галантно-чуттєву (слабкі афекти – ніжність, кохання, співчуття, жаль) [81, с. 457].

Так, для першої сфери героїчних образів дослідники виділяють найбільш загальні характеристики як: мажорну тональність, швидкий темп, розмах

мелодичної лінії (часто рухи по звукам акорду), наявність колоратур. Арію гніву та помсти, вони вважають різновидами даної групи [81, с. 457].

Інша сфера має наступний набір характеристик – значна роль танцювальності, розмір переважно 3/8, 6/8, 2/4, переважання періодичності, квадратності, мажорного ладу, помірний темп, м'які та витончені мелодичні звороти, мотиви із ломбардським ритмом для арій галантно-чуттєвих, та значно повільніший темп, розмір 4/4, мелодія широкого дихання кантиленного типу для арій ідилічно-споглядальнього характеру [81, с. 459–460]. Нагадаємо, що у випадку П. Луцкера та І. Сусідко дана систематизація зроблена на основі опери-seria, яку дослідники називають «драмою афектів» [81, с. 449]. Отже і наш аналітичний етюд чотирьох арій у сольній кантаті «Аріадна» А. Скарлатті буде спиратися на представлену концепцію.

У початковій арії (№ 3, «Pur ti stringo») Аріадна закохана і безтурботна, її думки – обійми, поцілунки та безмежність солодкого кохання. Це підкреслено світлим C-dur'ом, характером Allegro, пружним ритмом восьмих в партії скрипок, які надають загальному звучанню галантної грайливості. Вокальна партія кантиленного типу разом із партією скрипок в унісон утворює своєрідний дует згоди. Наприклад, у тт. 35–46 голос і скрипка викладені у типово дуетній фактурі (вони сходяться в унісон, звучать в терцдециму, партія одного з учасників дуету звучить на фоні витриманого звука в іншого партнера). Середній розділ вносить ладовий контраст (a-moll, d-moll), який швидко розсіюється, повертаючись до початкового настрою (*Додаток А, Приклад 2.4*). З огляду на основні характеристики арію відносимо до сфери ліричних галантно-чуттєвих образів. Арія за своєю функцією стає першим із вокальних номерів героїні, який знайомить нас із нею, створюючи атмосферу легкості, невимушеності.

Наступна арія (№ 5, «Stringa si dolce nodo») продовжує грайливий та світлий настрій попередньої (B-dur, Moderato). Особливістю цієї арії стають короткі імітації між партіями скрипок. Зокрема, арія відкривається канонічною імітацією (в унісон, з часовим інтервалом у півтакт, тт. 1–2), що підкреслює грайливий настрій. У середньому розділі (g-moll) композитор залучає прийом канонічної імітації, тепер триголосної, у партіях скрипок та голосу (тт. 22, 24, в октаву і в унісон) [38, с. 50–51] (*Додаток А, Приклад 2.5*).

Мелодична лінія вокальної партії арії № 5 менш плавна в порівнянні із попередньою. Композитор використовує тут широкі стрибки на восьмих і шістнадцятих тривалостях, пунктирний ритм і закличні ходи на кварту та квінту – усе це створює урочистий, бравурний характер звучання. У цій арії між голосом і партіями скрипок утворюється терцет, який спеціально підкреслений у партитурі мовчанням basso continuo (тт. 4, 7–9, 12–15, 18–25, 28–30). Якщо згадати, що героїня в цей момент співає про «нерозривний вузол кохання, який нехай ніколи не розв’яжуть ревнощі», то виникає ніби зриме зображення перешкоди, третьої сторони, а «мовчання» басового регістру створює ефект відсутності опори, натякаючи на не справжність, ефемерність веселощів Аріадни (*Додаток А, Приклад 2.6*).

Тривога героїні з приводу вірності коханого передається у звучанні через введення третього мінорного ступеня (des, т. 7) та несподіваного As-dur (тт. 10–11), які виділяються серед інших гармонічних співвідношень. Більшого драматизму набуває вертикаль середнього розділу, зокрема, це контури зменшених тризвуків та обернень септакордів (тт. 18, 21, 22, 28, 29), поява яких стає важливим моментом зламу, початком переходу від світлого настрою до найбільш трагічного, що з’явиться в останній арії. З огляду на характерні особливості вокальної партії її активність (завдяки широким стрибкам, зменшенню кантиленного начала, закличним стрибкам на кварту та квінту) та

супроводу пунктирний ритм, чіткість вступів голосів можемо віднести данру арію до героїчної сфери. Проте сама арія у кантаті не настільки однозначна, і композитору, завдяки різноманітним фактурним, гармонічним прийомам вдається відтінити емоцію радості, пом'якшити деяку агресивність, і в такий спосіб натякнути на подальший злам у характері головної героїні.

Наступна арія «Пожирайте його, розривайте його» («Ingoiatelo, laceratelo») стає логічним продовженням емоційного розвитку героїні – це арія гніву, втілена як заклинання-звернення до стихій вітру, води та морських чудовиськ. Швидкий темп (Vivace), каскади гамоподібних пасажів та акордових фігурацій у супроводі спрямовані на створення звукозображального ефекту. Вокальна партія поєднує два начала – декламаційне, представлене фразами-вигуками, відокремленими паузами (наприклад тт. 1, 2, 8, 9, 11), та віртуозне – виявляється через значну кількість пасажів у партії солістки (тт. 12–15, 17), що беззаперечно вказує на тотальне панування у цьому фрагменті засобів виразності героїчної сфери (за класифікацією П. Луцкера та І. Сусідко) (*Додаток А, Приклад 2.7*).

Драматургічного важливого значення в арії набуває середній розділ, в якому розвивається ідея заклинання, виражена в повторенні героїнею по декілька разів невеликих словосполучень і окремих слів, що створює ефект замовляння. Його віддзеркалює і особливий тип акомпанементу – репетиційні рухи на одному звуці. Цікаво, що такий тип фактури був заявлений ще в лінії басу у першому розділі арії (тт. 8–9), однак там він займав всього два такти, а у середньому розділі стає основною акомпануючою формулою, тривожним пульсуючим фоном (*Додаток А, Приклад 2.8*).

Рішучий настрій героїні переходить із арії до акомпанованого речитативу «Ах, я з Тезеєм для моїх страждань» («Ah che son con Teseo per mio tormento»), в якому відлунням залишились репетиційні рухи (шістнадцятими у партіях скрипок та basso continuo) (*Додаток А, Приклад 2.9*).

Варто зауважити, що завдяки такій формі речитативів у поєднанні із аріями остання частина катати нагадує оперну сцену із посиленою роллю оркестру та прагненням до безперервного звучання і емоційного розвитку.

Остання арія lamento «Зажурись, о ридаюче серце» («Struggiti o core in pianto») завершує перевтілення героїні: із безтурботної закоханої втікачки вона стала самотньою дівчиною, яка переживає неподілене кохання. Тут композитор знову звертається до унісонного викладу партій скрипок із виразною мелодичною лінією. За інтонаційністю цей номер має всі характерні ознаки арії lamento. Зокрема, мелодична лінія пронизана риторичною фігурою suspiratio низхідними секундовими зітханнями (м. 2), котрі у поєднанні із мінорним ладом, однорідним ритмічним рисунком передають почуття жалоби, печалі, безсилля (т. 1), та скорботи (зм. 2, т. 2). Зауважимо, що арії lamento П. Луцкер та І. Сусідко називають одним із перших «музичних топосів» та відносять до особливої і, що найголовніше, найбільш ранньої групи образів в оперному жанрі, спираючись, у свою чергу, на дослідження В. Конен [81, с. 460–461] (*Додаток А*, *Приклад 2.10*).

Останній речитатив-епілог «Якщо б він сказав, що так плакав» («Si disse che in tanto pianse»), окрім смислової арки (коментування, слова від автора), повертає й тональний центр циклу F-dur, який був заявлений у вступі, створюючи тим самим також і тональну арку.

У підсумку, спираючись на розгляд кантати А. Скарлатті, можна зазначити, що вона є прикладом реалізації в конкретному творі жанрового інваріанту сольної кантати періоду його стабілізації. За жанровим змістом «Аріадна» є прикладом світської кантати, написаної на сюжет давньогрецького міфу, що в цілому є дуже розповсюдженим для барокової практики (різноманітні звернення до міфології показові, наприклад, для оперних сюжетів). Показовим є й склад виконавців: солюючий голос з інструментальним

супроводом (у даному випадку ми маємо справу з кантатою «con stromenti», де виокремлюються солюючі скрипки і група basso continuo). Вже випрацювана типова для сольної кантати структура циклу, яка складається із послідовності арій da capo та речитативів secco й accompagnato із додаванням (за еобхідністю) інструментальни частин (в даному випадку втуп).

У запропонованому вище аналізі кантати «Аріадна» ми робили спробу показати, що, одночасно зі стабілізацією формальних ознак жанрового інваріанту, А. Скарлатті також формує специфічну музичну єдність циклу (смислові та тональні арки, логіка використання солюючих інструментів, фактурні прийоми), наповнюючи його різними за типом афекту аріями та речитативами, залучаючи в такий спосіб розповсюджені і стабілізовані на той час оперні форми. Саме така гнучкість до внутрішнього заповнення структури і стала, на нашу думку, причиною подолання кантатою у подальшому кордонів країн і стилів.

Отже, важливою віхою у становленні жанру сольної кантати, відмежування його від близьких за складом виконавців, змістом жанрів було подолання раннього типу одночастинної композиції із численними розділами, що призвело до стабілізації структури циклу. Тепер кантата складається із окремих завершених номерів – арій, речитативів та інструментальних частин. Їх кількість і послідовність могла бути довільною і залежати від обраного текстового джерела, в чому ми переконалися на прикладі аналізу сольної кантати «Аріадна» А. Скарлатті. Відмітимо, що дану тенденцію до стабілізації циклу кантати, її чіткого оформлення ми можемо спостерігати як в інших творах А. Скарлатті[38], так і в інших композиторів, зокрема А. Аріості

[38] Кантати А. Скарлатті для солюючого голосу «Час, коли з’являється на луках» («Hor che spunta nel prato») [353] із збірки «32 канати різних авторів» (32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various)) частина перша I-VIII; «Від болю до болю, від страждання до страждання» («Di dolor in dolor di pena in pena») [351] частини другої IX-XVI; «На березі річки» («Sul Margine d'un Rio») [363],

(A. Ariosti)[39], Дж. Бонончіні (G. Bononcini)[40], Ф. Гаспаріні (F. Gasparini)[41], Ф. Конті (F. Conti)[42], Ф. Манчіні (F. Mancini)[43], Д. Сарро (D. Sarro)[44], К. Сезаріні (C. Cesarini)[45], Н. Фаго (N. Fago)[46] та ін.

Починаючи від XVIII ст., важливими показниками розвитку сольної кантати є поступова типізація кількості номерів, зменшення значення речитативу та обов'язкове завершення циклу арією [211, с. 30–31]. Дані зміни відмічає дослідник М. Талбот. Він, спираючись на висловлювання у листуванні Г. Телемана, вказує, що наявність речитативу в кантаті робить її «немодною». Згадки про сприйняття публікою сольної кантати М. Талбот знаходить у дослідженні, присвяченому історії італійської поезії. Її автор, Ф. С. Квадріо

«У лихоманці кохання» («Nella febre d'Amore») [356], «Жартує водною стихією над коханим» («Scherza coll' onda del caro») [359], «У твоєму світлі» («Ne' tuoi lumi») [355], «З того часу як Тірсі націлився на відверту насолоду» («Da che Tirsi mirai un ocullo piacere») [350] із третьої частини збірки XVII-XXIV; «Якщо налаштований на кохання» («Se nell amar corista») [360], «Йди, моє кохання» («Parti l'idolo mio») [357], «Нарешті закохані» («Al fin diniene Amanti») [347] із четвертої чатини XXV-XXXII.

[39] Кантата А. Аріості для солюючого голосу «Що змусило тебе» («Che ti fece») [225] із збірки «32 канати різних авторів» частина перша I-VIII.

[40] Дж. Бонончіні кантата для солюючого голосу «Люблю і тому радію» («Amo però gioisco») [234] із збірки «32 канати різних авторів» частина перша I-VIII.

[41] Ф. Гаспаріні кантата «Підступний зрадник, жорстокий Філен» («Traditor disleale crudo Fileno») [298] із збірки «32 канати різних авторів» частина друга IX-XVI, а також кантати композитора із збірки «Камерні кантати для солюючого голосу» («Cantate da camera a voce sola», Op. 1) [297].

[42] Ф. Конті кантата для солюючого голосу «Моя прекраса Хлоріс» («Mia bella Clori») [288] із збірки «32 канати різних авторів» частина друга IX-XVI.

[43] Ф. Манчіні «Коханець двох прекрасних» («Amante di due belle») [309] із збірки «32 канати різних авторів» частина друга IX-XVI, а також «Кантати для солюючого сопрано» (46 Vocal Pieces, I-Nc Cantate 181) збірка із 46-ти кантат (манускрипт 1700–1710) [308]; «Кантати» (22 Vocal pieces, F-Pn RES VMC MS-65) збірка 22-х кантат для солюючого голосу манускрипт (1700–1715) [307].

[44] Д. Сарро «На заквітчаних берегах» («Su le fiorite sponde») [338], «Я не можу звинувачувати себе» («Non posso mio bene ridire») [337] із збірки «32 канати різних авторів» частина четверта XXV-XXXII.

[45] К. Сезаріні кантати для сольного глосу «На березі Тибру» («Alle sponde del Tebro») [280], «Вже відроджується листя» («Già rinascon le chiome») [281], «Болісна відстань» («Tiranna lontananza») [282] із збірки «32 канати різних авторів» частина друга IX-XVI.

[46] Н. Фаго кантати для сольного глосу «Якщо жорстокі ревнощі» («Se gelosia crudele») [295], «Скажи, допитливий розум» («Ingegni curiosi dite») [293], «Далеко від Батьківщини» («Lungi dal Patrio») [294] із збірки «32 канати різних авторів» частина перша I-VIII; « Філліс, щоб мучити мене » («Filli per tormentarmi») [292] із четвертої чатини XXV-XXXII.

(F. S. Quadrio), висловлює думку про те, що вживання речитативу є ризикованим (адже публіка на момент його виконання може занудьгувати). З метою уникнення цього він рекомендує для речитативу використовувати не більше шести поетичних рядків – це дозволить швидко переходити до наступної арії у виконанні співака. Завдяки цьому формується такий тип структури кантати – А–Р–А, або А–Р–А–Р–А, на відміну від попереднього, де речитативом кантата могла навіть завершуватися – Р–А–Р–А та Р–А–Р–А–Р [211, с. 31]. Тобто відбувається процес стабілізації структури циклу, збільшення ролі в ньому арії.

Така, на перший погляд, незначна реорганізація структури циклу є, думається, наслідком входу барокового стилю до пізньої фази. Подібні процеси можна, наприклад, простежити також і в архітектурі (зміна дрібних численних елементів на більші за розміром, однак менші за кількістю одиниць), у живописі (зменшення об’єктів споглядання), а також в оперному лібрето (скорочення актів та сцен) і в інструментальній музиці (скорочення частин у циклі) спочатку у жанрі концерту, а вже потім – у жанрі сонати. Якщо, безперечно шляхом аналогії, на рівні функціонального навантаження частин, порівняти речитатив у кантаті із повільною частиною в сонаті (Повільно), а кантатну арію із частинами у темпі (Швидко), то стає очевидною заміна композиції сонати з П–Ш–П–Ш на Ш–П–Ш, що співпадає з динамізацією у кантатному циклі в цей же період [211, с. 31]. Окрім того, це свідчить про остаточне переважання засадничого принципу сольних кантат: співу, втіленого через форму арії, домінування мелодичного начала над більш вільним та декламаційним у речитативі. Подібну тенденцію у жанрі опери відмічають і П. Луцкер та І. Сусідко, звертаючи увагу на зміну наповнення речитативу із рифмованого на прозовий текст, зменшення ролі музичної експресії, відмову у мелодичних розспівках від реплік та символізації слова, що було характерним для старого (попереднього)

декламаційного стилю, спрощення висловлювання до рівня імітації звичайного повсякденного мовлення [81, с. 437–438].

Наприклад, варто зауважити, що всього у творчому доробку А. Вівальді є 37 сольних кантат. Із них у рівній кількості знаходяться композиці Р–А–Р–А та А–Р–А. Головною ознакою обох видів циклів є тенденція скорочення розміру речитативу, збільшення розмірів арії та обов’язкове завершення циклу саме арією.

Окрім означеної вище тенденції ми можемо спостерігати посилену увагу на арії та її музичному оформленні. У зв’язку із цим нагадаємо, що саме у Венеції з’явився перший (1637) загальнодоступний оперний театр, а своєрідність опусів венеційських композиторів стає окремим етапом розвитку жанру опери. Відкритість і широка публічність, яку вона набуває у Венеції, безперечно впливають і на жанр сольної кантати. Спрямованість на слухача, прагнення вразити й здивувати (ці традиції беруть своє начало ще у творах А. Вілларта / A. Willaert і його послідовників, зокрема, Дж. Габріелі / G. Gabrieli) ведуть до посиленої уваги до арії та її музичного оформлення. Наповнення партії вокаліста технічними складнощами та їх кількість в операх венеційських композиторів вражають навіть сучасних виконавців і слухачів, на що й звертають увагу дослідники. П. Луцкер та І. Сусідко пишуть: «Вірту голосу набуває додаткової ефектності у змаганні із оркестром, що трактується у специфічно венеціанському дусі» [80, с. 254].

Звісно ж, що у сольній кантаті віддзеркалювалися прийоми вокального оперного письма. Зокрема, у сольних кантатах А. Вівальді можна спостерігати різноманітну кількість вокально-виконавських прийомів, що стосуються не тільки використання прикрас, але й демонструють важливість володінням техніками розподілу дихання та якісного звуковидобування у трьох регістрах голосу. Віртуозність вокаліста виявляється як у швидких гамоподібних рухах чи

інших вишуканих фігурах, так і у кантиленній мелодичній лінії вокальної партії. Ходи на інтервали ширші за октаву, почергове вживання інтервалів кварти і квінти у єдиному напрямку, примхливість ритмічного рисунку стають візитівкою вокальних творів А. Вівальді.

Сольна кантата «Я іду до вас, кохані вогні» («Vengo a voi, luci adorate») [368] для сопрано, basso continuo та двох солюючих скрипок (RV 682) – одна із кантат зрілого періоду творчості А. Вівальді (автор тексту невідомий). М. Талбот визначається точно лише із датою її копіювання – не пізніше 1734 р. [211, с. 137]. Параметр жанрового змісту, завдяки униканню уточнення імен персонажів та відсутності конкретної назви, не прив’язаний до жодного із відомих міфологічних або історичних сюжетів. Ми спостерігаємо за переживаннями і поверненням у відносини одного із партнерів пари, котрого зреклися.

Композиційний параметр даного твору складається із двох арій (da capo) та речитативу (А–Р–А), що дозволяє сконцентрувати уваги лише на переживаннях головного героя. Одразу ж відзначимо, що, як і було зауважено вище, у А. Вівальді більшість сольних кантат завершується саме арією, на що звертає увагу й М. Талбот у детальному огляді мантуанських кантат [211, с. 107–119], а також творів, котрі не увійшли до групи мантуанських та дрезденських [211, с. 137–163] та пізніх дрезденських кантат [211, с. 173–182].

Вагомий структурний принцип жанрового інваріанту сольної кантати даного періоду, а саме витіснення форми речитативу арією, завдяки скороченню його об’єму представлене у даному конкретному випадку через співвідношення тактів обох арій та речитативу. Так пропорції завершених частин співвідносяться наступним чином: Арія № 1 – 87 тактів, Арія № 2 – 104 такти і лише 11 тактів речитативу та яскраво демонструють дану тенденцію.

За параметром складу супроводу кантата А. Вівальді відноситься до творів із солюючими інструментами (con stromenti). Партія супроводу насичена виразним тематичним матеріалом, що додає їй певної самостійності, а також дозволяє у потрібний момент віддзеркалити віртуозні прийоми у партії вокаліста.

Розглянемо, на конкретних прикладах особливості партії вокаліста та взаємодію його із інструментальним супроводом. Перша арія «Я приходжу до вас, кохані вогні» («Vengo a voi, luci adorate», Larghetto) присвячена темі примирення, саме тому загальний характер музики дещо стриманий, світлий та спокійний. До вступу вокальної партії 9 тактів звучить основний тематичний матеріал у двох солюючих скрипок із basso continuo – виразність й тривале розгортання цього інструментального фрагменту дозволяють віднести його до короткого вступу. Світлий характер арії підкреслено тональністю C-dur, ходами на сексту та тричі секвентно повтореними гамоподібними пасажами, певної м’якості яким додає виклад тріолями. Емоційну стриманість тематичному матеріалу окрім обмеження діапазону розгортання пасажів інтервалом квінти додає і зміна звучання скрипок із другої октави (більш дзвінкого), до більш матового приглушеного в першій октаві. Герой ніби набирається духу, сміливості та відваги.

Вокальна партія у 10 т. розпочинається висхідним ходом по тонічному тризвуку, що додає висловленню героя впевненості та демонструє значний об’єм діапазону голосу соліста. Одразу стає зрозумілим, що партія соліста не поступається у майстерності скрипкам, навпаки деінде вони звучать доповнюючи один одного, як до прикладу у т. 11: вокальна партія точно повторює мелодичні поспівки скрипок і ніби вторить їм. Одразу по тому, на слові «відпочинок» (т. 12), у вокальній партії витримується ціла нота, яка стає своєрідною педаллю, на фоні якої рухаються скрипки. І знову із 14 по 16 такти

вокальна партія перетягує всю увагу на себе, і на слові «обожнювати» звучить юбіляція, яка дозволяє оцінити рухливість, легкість і виконавський темперамент вокаліста. Одразу ж по закінченню віртуозної фігурації естафету переймає інструментальний супровід, і з т. 17 по 21 знову проводить основне тематичне зерно, дещо скорочене відносно вступу, із акцентом на секвентних пасажах. Таким чином проявляє себе як принцип сольності, так і принцип концертування між партіями сольних скрипок і вокаліста, можливо не настільки яскраво, як в опері (адже звучання оркестру, солюючого інструменту і вокаліста та їх співставлення звучить набагато виразніше), однак досить помітно, стабільно та наполегливо. Із т. 22 ми спостерігаємо за оновленим мелодичним матеріалом на тому ж самому тексті. Тепер партія соліста вдвічі більше насичена віртуозними елементами, аби довести розвиток матеріалу до кульмінації першого розділу арії. Так у тт. 25–27 вокальної партії звучить нова технічно складна прикраса на основі ломбардського ритму. Одразу розпочинається наступний вокаліз, що сприяє зростанню напруги. Він побудований на висхідних та низхідних пасажах, згрупованих у тріолі. Для оформлення кульмінації першого розділу віртуозним пасажам соліста вторять мелодичні звороти у скрипок. Об’єднання наприкінці розділу попередньо солюючих скрипок і партії соліста ще більше підкреслює принцип концертності, адже, не зважаючи на спільне звучання, їх партії залишаються різними та впізнаваними.

Середній розділ арії традиційно звучить у паралельному мінорі. У ньому підкреслена драматичність ситуації, вокальна партія тут більш декламаційного типу, хоча не обійшлося і без вокальних прикрас на слові «кохати» (тт. 42–43; т. 46). Цікаво, що у середньому розділі протиставлення двох солюючих начал (інструментального і вокального) знімається – скрипки виконують лише акомпануючу функцію. Вся увага прикута до збентежених висловлювань головного героя.

Після першої арії звучить речитатив secco «Несучи в грудях запал» («Portando in sen l'ardor») у супроводі клавесину. Герой вимагає у свого коханого рішення, яка ж буде його участь: померти у вогні почуття чи продовжити жити, кохаючи. Вся увага тут прикута до тексту, композитор тримає інтригу, чим завершиться ця історія. Це цікавий прийом для композицій, які не базуються на сюжетах із відомими героями. Разючий контраст об'єму речитативу (всього 11 тактів, та сім рядків) відповідно до двох арій яскраво демонструє тенденцію до його скорочення. Окрім того, даний речитатив secco і за суто музичними показниками має важливі відмінності, щодо речитативно-декламаційних частин раннього періоду розвитку як сольної кантати, так і опери. Зокрема, серед основних критеріїв оновлення цього елемента циклу, за П. Луцкером та І. Сусідко, відмітимо: вузький діапазон мелодії, використання переважно середнього голосового регістру, переважання послідовного плавного руху, повтори звуків та невеликих скачків, використання широких скачків як виключення, басовий супровід не має бути мелодизованим як у арії, використання по можливості одного витриманого акорду, гармонічна простота, відсутність головної тональності, модуляції лише у тональності першого ступеня спорідненості [81, с. 439]. З-поміж даних характеристик, у речитатві «Принеси запал» із сольної кантати А. Вівальді можемо відмітити відсутність ходів у мелодії більших за квінту, причому саме цей інтервал додає напруженості розмови головного героя завдяки використанню у вигляді зм.5 та завжди у низхідному русі (тричі т. 3, 5, 7), зм.$^{5}_{3}$ (т. 6), багато повторених звуків, статичність басової лінії, максимальна плавність у зміні витриманих нот та виражена підтримуюча функція, уникання гармонічного центру, проте завершення речитативу кореспондує із початком наступної арії. Даний перелік характеристик свідчить про переосмислення ролі та видозміну речитативів у

жанрі сольної кантати та фіксує ще одну із важливих тенденцій у розвитку її жанрового інваріанту.

Завершальна арія «Завжди страждати» («Sempre penare», Allegro) за текстом не вирішує дилему героя, однак звучить просвітлено, легко, із «надією», чому сприяє пружний чіткий ритм, жвавий темп (Allegro), а також тональність C-dur. Основний тематичний матеріал репрезентує інструментальна партія у короткому вступі. Між партіями солюючих скрипок розподілено функції: перша скрипка озвучує тему, а друга – утримує педаль до неї. Мелодична лінія основного тематичного матеріалу суміщає поступові рухи по сусіднім ступеням тональності, енергію яким придає ритмічна фігура восьма – дві шістнадцяті, а також стрибки на октаву (т. 2), квінту (т. 3, 5, 6) та сексту (т. 6). Вокальна партія, вступаючи у т. 8, наслідує матеріал першої скрипки, однак збагачує його значною кількістю прикрас. Загалом варто відмітити, що кількість і тривалість віртуозних поспівок у другій арії більша від першої арії, що і сприяє її більшому обсягу (арія № 1 – 87 т., арія № 2 – 104 т.). У середньому розділі підкреслено атмосферу страждання зміною тональності (паралельний мінор), синкопованим стрибкам у мелодичній лінії (тт. 50–51), підкресленням слова «турботи» (стрімким висхідним рухом по звукам акорду, стрибками на зб. 5 та ч. 4 із їх поступовим заповненням у тт. 54–56) тощо.

Таким чином, на прикладі світської кантати А. Вівальді спостерігаємо процес реорганізації циклу: збільшення ролі арії і зменшення ролі декламаційного начала – скорочення розмірів речитативу. Окрім того, що і було підкреслено в аналітичному нарисі, у цьому творі втілена основна тенденція венеційської оперної композиторської школи – наповнення арії різноманітними технічними складнощами і прикрасами. Своєї черги це вимагає значної підготовки вокаліста і досконалого володіння мистецтвом сольного співу, вираженого через контроль над диханням і правильним його розподілом,

володінням трьома голосовими регістрами, що дозволяє швидко й невимушено їх змінювати у різноманітних широких мелодичних стрибках. Голос має бути сильним, витривалим, легким і польотним. Однак, не дивлячись на певні відозміни, сам жанровий інваріант сольної кантати залишається стабільним, такий, як ми бачили його в «Аріадні» А. Скарлатті: склад виконавців, принцип сольності, структурні елементи (арія і речитатив), що ще раз підтверджує стійкість і сформованість «генетичного ядра» жанру.

Важливу тенденцію до скорочення розмірів речитативу, відносно об'єму арії та завершення саме арією сольних кантат спостерігаємо також у інших італійських композиторів, зокрема Т. Альбіноні (T. Albinoni)[47], А. Аріості (A. Ariosti)[48], М. Д'Алай (M. D'Alai)[49], А. Кальдара[50], Н. Порпори (N. Porpora)[51], Дж. Порсілє[52] та ін.

Твори на духовний текст складають значний відсоток від усієї кількості сольних кантат, тому являються невід'ємною складовою у процесі дослідження жанру. Так ми можемо відмітити наявність даних творів вже у А. Гранді, це збірник «Різні церковні кантати» («Varie cantate da chiesa») [176]. Переважна частина творів духовного змісту втілена Дж. Каріссімі у жанрі ораторії, проте

---

[47] Т. Альбіноні кантата «Прекрасна вія Ірини» («Il bel ciglio d'Irene») [223], із збірника кантат композитора «18 Світських кантат» («18 Secular Cantatas» манускрипт, 1780).

[48] А. Аріості «Нарешті ніжна віола» («Pur al fin gentil Viola») [226].

[49] М. Д'Алай «Я люблю Даліза, це правда» («Amo Daliso è ver») [289].

[50] А. Кальдара кантати «Я звільнився від болісного кохання» («Risoluto son già tiranno amore») [241]; «Моє невинне серце» («Innocente cor mio») [238]; «Немає болю, немає любові» («Non v'è pena ne l'amore») [239]; «Я загубив вас прекрасні вогні» («Vi perdei o luci belle») [242]; «За наказом мого улюбленого» («Per comando del mio bene») [240].

[51] Н. Порпора кантати «Перша стріла кохання» («D'amore il primo dardo») [317]; «Принаймні іноді у моєму сні» («Nel mio sonno almen talora») [320]; «Тірсіс назвався іменем» («Tirsi chiamare a nome») [326]; «Ті, якими ти любуєшся, о Ніко» («Queste che miri o Nice») [324]; «Я пишу в тобі кохане ім'я» («Scrivo in te l'amato nome») [325]; «Вже наближається ніч,» («Già la notte s'avvicina») [319]; «Я бачу ліс і гору» («Veggo la selva e il monte») [327]; «Тепер як невдячна хмара» («Or che una nube ingrata») [323]; «Прокиньтеся, о пастухи» («Destatevi, o pastori») [318]; «О, якби моє серце було вільним» («Oh se fosse il mio core in libertà») [322]; «О Боже, це неправда» («Oh Dio che non è vero») [321]; «Від мого бідного серця» («Dal povero mio cor») [316].

[52] Дж. Порсілє кантата «Боляче тобі любити» («Le soffer te amare pene») [328].

все ж поодинокі зразки духовних сольних кантат присутні серед творів і його доробку. Так, кантата «О ви, які у сухих кістках» («O voi ch’in arid’ossa») для сопрано та basso continuo демонструє, що для духовних сольних кантат композитора, так само як і для світських, було використано спеціально створений поетичний текст, переважно італійською мовою. У більшості випадків автор поезії залишається невідомим, проте в даному автором тексту є італійський лібретист Д. Беніньі.

Першість у виданні збірки сольних духовних кантат, як у випадку і з світськими, знову належить венеціанському композитору Б. Строцці «Сакральні музичні афекти» (B. Strozzi, «Sacri musicali affetti», 1655), на чому наголошує дослідник К. Тімз [176].

Поодинокі зразки сольних духовних кантат «О люблячий Ісусе» («O amantissime Jesu») для голосу та basso continuo Л. Россі [333], «Розп'яття і смерть Господа нашого Ісуса Христа» («Crocifissione e morte di N. S. Gesù Christo») [364] для контральто у супроводі інструментів А. Страделли, «Кантата до Святої Бригіди» («Cantata Santa Brigida») для тенора, струнних та basso continuo П. Альбергаті [222], «Плач Марії. Священна кантата, для співу у Гроба Господнього» («Il pianto di Maria. Cantata sacra da cantarsi dinanti al Santo Sepolcro») для сопрано, струнних та basso continuo [296] Дж. Ферранді (G. Ferrandini), а також збірки італійських композиторів, такі як: «Повчальні та духовні кантати» М. Кацатті («Cantate morali e spirituali», 1659) та збірка сольних духовних кантат «Cantate morali e spirituali» Дж. Перті (G. Perti, 1688) згадані у словнику Ґрове [176], «Повчальні та духовні кантати» («Cantate morali e spirituali», вид. 1680) Дж. Маццаферрата (G. Mazzaferrata), «Мадригали і духовні кантати на два та три голоси» («Madrigali e cantate spirituali a 2 e 3 voci», вид. 1683) Дж. Бассано (G. Bassano), «Повчальні кантати для солюючого голосу» («Cantate morali a voce sola», вид. 1685) та «Духовні кантати» («Cantate

spirituali», вид. 1702) П. Альбергаті (P. Albergati), «Повчальні кантати на один, два та три голоси» («Cantate morali a 1, 2, e 3 voci», вид. 1707) Дж. Сільвані (G. Silvani) за таблицею опублікованих кантат М. Талбота [211, с. 3–7] свідчать про розповсюдженість і популярність жанру та його стабільне існування поряд із світським різновидом, подекуди й у доробку одного й того ж композитора.

Сольна духовна кантата пройшла ідентичний шлях зародження, становлення та стабілізації жанровго інваріанту, що й світська. Пропонуємо розглянути для прикладу сольну духовну кантату «Розп’яття і смерть Господа нашого Ісуса Христа» («Crocifissione e morte di N. S. Gesù Christo») для контральто у супроводі інструментів А. Страделли, як приклад етапу стабілізації циклу, на шляху до відокремлення та оформлення речитативу і арії як завершених номерів, із додаванням інструментальних частин.

Поетичний текст кантати написаний італійською мовою, проте автора у партитурі не зазначено. Із назви кантати стає зрозуміло, що параметр жанрового змісту представлений у поетичному тексті на основі епізоду, що завершує Страсті Христа, згідно із Біблією. За композицією твір є циклом із чотирьох завершених частин. Першою частиною є вступ (Sinfonia), а наступні три частини вокально-інструментальні: речитатив secco «Із залізного вістря» («Da cuspide ferrate»), арія «Вже здійснилося і з страждання» («Gia compito e de tormenti») та фінальний вокальний епізод (Finale) «Так завершує» («Cosi conchiude»). Даний тип організації циклу є типовим для жанрового інваріанту сольної кантати періоду становлення, так само, як і виконавський склад: соліст та супроводжуюча група.

Прояснення також потребує аспект використання у сольній кантаті більше ніж одного соліста. Одразу зауважимо, що оскільки більшість кантат італійських композиторів розглянутого історичного періоду написана для одного соліста, ми вважаємо даний тип сольних кантат ключовим, а процеси, які в ньому

відбуваються, – вирішальними у формуванні та стабілізації жанрового інваріанту. Проте, маємо зауважити, що шлях розвитку сольних кантат із двома і більше солістами відбувається паралельно сольним та віддзеркалює основні процеси поетики жанру. Варто зауважити, що на цьому шляху невпинно формулюється і сам принцип сольності, у розвитку та становленні якого можна виокремити три умовні фази.

Перша – початкова фаза, усвідомлення ролі соліста лише у декламаційних розділах (частинах). У нашому дослідженні вона вивчалась на прикладі сольних кантат для двох та трьох голосів Дж. Каріссімі[53], як представника етапу зародження жанровго інваріанту сольної кантати. За словами П. Луцкера та І. Сусідко в опері XVII ст. речитативні епізоди були більш музикальними та експерсивними, із характерною тенденцією до символізації слова [81, с. 438]. Це твердження вважаємо влучним і справедливим також для декламаційних розділів ранніх сольних кантат, так чи інакше успадкованих від монодичного репрезентативного стилю. Тому, у сольних кантатах Дж. Каріссімі для двох та трьох голосів можемо відмітити посилену увагу до декламаційних частин, оскільки саме в них, а точніше на основі витриманого сольного принципу декламаційних розділів, на відміну від частин ансамблевого співу, і отримує своє перше втілення принцип сольності.

Наступна фаза його формування виражається через зростання сольних висловлювань не тільки у декламаційних (речитативних), а й у мелодичних частинах. Можемо також відмітити застосування контрастних мелодичних ліній в ансамблевих частинах та значне збільшення сольних реплік і у них. Даний процес посилення принципу сольності в аріях та ансамблевих частинах ми

[53] Дж. Каріссімі Кантати для одного, двох та трьох голосів Т. ІІ [248].

спостерігаємо на прикладі сольних кантат для двох голосів Ф. Боккаліні (F. Boccalini)[54], М. Савійоні (M. Savioni)[55] та для трьох голосів М. Савійоні[56].

Остання, третя фаза, на нашу думку, представлена домінуванням принципу сольності у багатоперсонажних сольних кантатах, через кількісну та смислову перевагу сольних завершених частин (арій та речитативів) від ансамблевих. Варто зауважити, процес становлення арії da capo та її смислового наповнення відобразився у поліперсонажних кантатах не тільки у стабілізації послідовності сольних номерів, а й у розмежуванні характерів персонажів та їх емоційних переживань завдяки виразному тематичному оформленню кожного із них. Таку деталізацію у розробці образного наповнення вокальних партій різних персонажів ми можемо спостерігати на прикладі кантат Дж. Бонончіні (G. Bononcini)[57], А. Скарлатті[58]. Вважаємо, що втілення принципу сольності досягає найвищої точки розвитку, так би мовити свого класичного зразку у сольних поліперсонажних кантатах Г. Ф. Генделя, про що йтиметься у наступному підрозділі детальніше.

Отже, жанровий інваріант сольної кантати в творчості італійських композиторів епохи бароко пройшов дві стадії: від зародження до стабілізації. Поява перших зразків свідчила про рух у напрямку формування майбутньої структури (співвідношення арій і речитативів). Однак на самому початку вже був заданим склад виконавців (голос й інструментальний супровід) і похідний від нього базовий принцип – сольність. Його формування у сольних кантатах із

---

[54] Ф. Боккаліні кантата для двох голосів «Куди ти тікаєш, моя думко» («Dove fuggi, pensier mio») [233].

[55] М. Савійоні кантата для двох голосів «Із такого лука вийшла стріла» («Da quale arco uscì lo strale») [339].

[56] М. Савійоні кантати для трьох голосів «Циганка» («La Zingara») [340].

[57] Дж. Бонончіні кантата для трьох голосів «Хлоріс, у тебе я тільки прошу» («Clori dà te sol chiedo») [236].

[58] А. Скарлатті кантати для трьох голосів «Викрадення Прозерпіни» («Il Ratto di Proserpina») [354] та «Віра, ідолопоклонство і лють» («Fede, idolatria e furore») [352].

декількома солістами підкреслює його вагомість та виявляє його засадничість для фази стабілізації жанрового інваріанту. Остаточно сформований наприкінці XVII – початку XVIII ст., він зумовлює і визначає особливість структури сольної поліперсонажної кантати: навіть при наявності декількох солістів левову частку композиції займають сольні висловлювання (речитативи та арії), поєднання голосів солістів в одному номері (дуети, терцети і т. ін.) – використовуються у значно меншій кількості або ж і зовсім уникаються.

Період становлення жанру припадає на XVII – початок XVIII ст., його зразки можна знайти у творчості А. Гранді, Л. Россі, Дж. Каріссімі, М. Марацколі, А. Честі, Б. Строцці, А. Скарлатті, А. Страделли, А. Вівальді та ін. Закріплення і типізація жанрового інваріанту відбувається протягом 40-х р. XVII ст. (спираючись на твори Дж. Каріссімі) і початок XVIII ст. Типові приклади його реалізації – проаналізовані сольні кантати світського змісту «Аріадна» А. Скарлатті, «Я приходжу до вас, кохані вогні» А. Вівальді, духовного – «Розп’яття і смерть Господа нашого Ісуса Христа» А. Страделли. Необхідно додати, що на цьому етапі розвитку жанру відбувається розширення його тематики, разом з відомими міфічними й історичними сюжетами композиторами використовуються й поетичні духовні тексти італійською мовою, а також, рідше, латиною. Автори текстів часто не вказуються у рукописах та їх розшифровках, тому текстове питання залишається відкритим та потребує детальнішого опрацювання як поетичного матеріалу, так і біографічних даних композиторів, обставини та причини появи того чи іншого твору.

2.2 Сольні кантати Георга Фрідріха Генделя

З огляду на заголовок підрозділу, одразу ж виникає питання, чому творчість композитора німецького походження, який також небезпідставно

зараховується до культурних діячів і митців Британського королівства, представлена як етап стабілізації сольної кантати доби бароко?

Причин тому є досить багато, серед них:

- композитор познайомився із сольною кантатою саме в Італії, розвивав і позиціонував його як жанр італійській не тільки під час проживання у цій країні, а й надалі – у зрілий період творчості, перебуваючи на території Британського королівства;
- сама знаковість постаті Г. Ф. Генделя як композитора доби бароко, який окрім жанру сольної кантати, зробив важливий внесок у розвиток багатьох барокових жанрів (опера, ораторія, кончерто гроссо, твори для органу та клавесину тощо);
- систематичне звернення до жанру сольної кантати протягом 40 років[59];
- використання жанрового інваріанту сольної кантати і максимальний розвиток його композиційних можливостей;
- комплексний огляд жанру сольної кантати у творчості одного композитора;
- вважаємо також, що сольна кантата стала одним із жанрів, який і приніс визнання, славу та заробіток Г. Ф. Генделю, в першу чергу, як композитору (а не виконавцю-інструменталісту).

Аргументуємо дані тези, аби довести ключову ідею підрозділу – один з етапів вершинного розвитку жанру сольної кантати припав на творчість Г. Ф. Генделя.

Як відомо, значну кількість сольних кантат (близько сотні збережених творів, із них дев’яносто три завершені) композитор написав у італійський

[59] За свідченням дослідниці Е. Харріс, композитор починає створювати сольні кантати із 1707 р. по 1723 р. [178, с. 1, 173], а враховуючи переробки сольних кантат, написаних в Італії, під час проживання у Лондоні – то і до 1741 року (за каталогом творів композитора) [190].

період творчості. До завдань даної роботи не входить поглиблене вивчення атмосфери та життя композитора в італійський період, однак, думається, варто зупинитися на ключових моментах.

Значущість подорожі до Італії розкриває Л. Кірілліна у монографії присвяченій Г. Ф. Генделю [47, с. 63–96]. Зокрема, дослідниця зазначає, що саме в Італії відбулася радикальна зміна його поглядів, переконань та мистецького смаку. Із німецького виконавця-віртуоза він перетворився на митця світового класу із надзвичайно широким світоглядом. На думку дослідниці, це відбулося завдяки сприятливому середовищу, в яке потрапив композитор (зміна строгого протестантського містечка Галле і бюргерського міста Гамбург на особливу атмосферу найвідоміших міст Італії). Л. Кирилліна називає Італію «школою прекрасного» [47, с. 98], де композитор міг знайомитися із найвидатнішими творами архітектурного мистецтва та живопису, де існували поряд зразки античного, ренесансного та сучасного йому барокового стилів. Г. Ф. Генделю пощастило спілкуватися в Італії переважно із представниками аристократичного прошарку суспільства, яке вирізнялось вишуканими манерами та обізнаністю у мистецтві. Він працював у найбільших на той час меценатів і покровителів культури та мистецтва (маркіза Русполі, кардиналів Памфілі, Оттобоні, Колонна), проживаючи в їх розкішних палацах і віллах, в яких захоплювала і вражала кількість видатних пам’яток: колекції античних скульптур, ренесансних картин, предметів інтер’єру та оздоблення осель. Італія подарувала композитору безліч незабутніх культурних та життєвих вражень, які він проніс крізь все життя. Г. Ф. Генделю пощастило також спілкуватися із найвидатнішими італійськими композиторами. Він особисто був знайомий із А. та Д. Скарлатті, А. Кореллі (A. Corelli), Б. Пасквіні (B. Pasquini), а також мав змогу вивчати твори й тих сучасних композиторів, з якими не був знайомий особисто, про що свідчать численні цитати із їх творів [47, с. 99–100].

В Італії його духовна трансформація як німецького віртуоза і композитора відбулася легко і невимушено через освоєння італійського стилю письма та багатьох жанрів (ораторії, опери), серед яких і жанр сольної кантати.

Варто зауважити, що саме завдяки творам у даному жанрі композитор здобув посаду при дворі маркіза Русполі, за які отримував не тільки платню, а й можливість одразу ж почути і виконати їх з найкращими виконавцями. Беручи участь у засіданнях Аркадської академії у Римі, він здобув славу та замилував аристократичних слухачів свої мистецтвом, що й дало поштовх і рекомендації до кар'єрних ділових подорожей у найбільші італійські міста – культурні осередки – Флоренцію, Неаполь та Венецію. Зауважимо також, що Г. Ф. Гендель продовжує створювати нові або ж переробляти старі зразки кантат у зрілий період творчості, працюючи на території Великої Британії [178, с. 114, 172–173].

Л. Кірілліна розкриває важливий аспект атмосфери та оточення, в якому були створенні кантати, детально описує період перебування композитора в Італії, а також контекст написання сольних кантат, їх прем'єрні виконання, особливості створення тексту та співпрацю із авторами-поетами. Вона знаходить досить цікаву особливість у кантатах композитора, яка виражається через прихований зміст їх текстів. Л. Кірілліна відмічає одну особливість Аркадської академії, для зібрань якої і були замовлені більшість творів цього жанру. відмічає, що вступаючи до лав академії, учасники засідань обирали собі псевдонімами «імена пастушок і пастухів», що використовувалися як підписи у листуванні між ними. Сам маркіз Русполі носив ім'я «пастушка» Олінто Арсеніо [47, с. 73]. У спеціально призначеному розділі монографії Еллен Т. Харріс: «Кодові імена та припущення щодо реальних осіб» (на основі поетичних текстів у кантатах) дослідниця доводить що Г. Ф. Генделя на зібраннях академії називали та ототожнювали із Орфеєм [178, с. 43–46].

Однак, чому це важливо? Не лише тому, що значно збагачує інформацію про кантати композитора, а й тому, що звертає увагу на сам фокус дослідження – поетичний текст і його музичне втілення. Е. Харріс вперше перекладає англійською тексти 67-ми сольних кантат із basso continuo, аналізує їх, а також кантати із інструментами. Проте, поза увагою дослідниці залишається аспект самого жанру, тяглість традиції його існування та характерні риси. Так, у назві книги твори композитора визначені як «камерні кантати», хоча у самому тексті монографії дослідниця майже не використовує цей термін. Е. Харріс розділяє всі кантати композитора спочатку за типом супроводу із basso continuo та con stromenti [178, с. 2]. Пізніше дослідниця систематизує кантати Г. Ф. Генделя за кількістю солістів та розподіляє їх на групи чисто сольні (67 кантат) та багато-голосні («multi-voice cantatas») [178, с. 52, 128]. Подекуди другу групу кантат Е. Харріс визначає також як дуетні та тріо кантати («duet and trio cantatas» [178, с. 133]), в яких підкреслює такі якості як «багатоголосність» та «multiformity» (поліморфізм, багатогранність пригодницького сюжету через збільшену кількість персонажів [178, с. 160]). Звісно ж, із точки зору тексту та зазначеної у ньому кількості персонажів, насиченості тих чи інших сюжетів розвиненою фабулою (та передісторією), дослідниця має рацію. Однак, в той же час, на нашу думку, вона випускає із поля зору наявність такого важливого параметру для жанрового інваріанту сольної кантати, визначеного нами попередньо, як принцип сольності, що і дає підстави вважати усі написані кантати Г. Ф. Генделя сольними. Дозволимо собі продемонструвати цей принцип детальніше в огляді специфіки циклів полі-персонажних кантат композитора. Та на завершення, під час ознайомлення із матеріалами монографії створюється враження деякої відірваності «камерних» кантат Г. Ф. Генделя (за Е. Харріс) від зразків попередників та, що важливо, сучасників композитора. Саме тому, не зважаючи на цілу монографію,

присвячену даним творам, аспект жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко залишається не розкритим. Саме в контексті заповнення даної прогалини й будуть розглянуті твори композитора.

У чотирьох нотних збірках під редакцією К. Кризандера (K. Chrysander) налічується завершених та повністю збережених: 72 сольні кантати з акомпанементом basso continuo і 28 сольних кантат у супроводі ансамблю інструментів (складені в алфавітному порядку). Це єдине найповніше на сьогодні видання кантат, що є досить вагомим уточненням кількості творів, порівняно із даними, розміщеними у навчальних посібниках і довідниках радянського періоду. Тож у вивченні сольних кантат Г. Ф. Генделя ми спираємося саме на дане видання.

Відповідно до концепції дослідження, вважаємо за потрібне зробити загальний огляд сольних кантат Г. Ф. Генделя за основними параметрами жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко. Ключовим завданням такого підходу стануть відповіді на наступні запитання: 1. Чи зберігається відповідність його творів щодо жанрового інваріанту? 2. Який саме внесок у розвиток даного жанру зробив композитор?

Отже, сфокусуємо увагу на параметрах жанрового інваріанту сольної кантати у творах Г. Ф. Генделя. В аналізі будуть зазначені й ті моменти, що виходять за межі сформованого інваріанту. В такий спосіб ми фіксуємо початок розвитку жанру, видозміну окремих його параметрів.

Соціально-культурна функція типового для барокової культурної парадигми жанру проявляється у творах Г. Ф. Генделя через:

- розуміння популярності жанру та його поширеності, на що вказує значна кількість сольних кантат у доробку композитора. Це спонукає його до співпраці із найкращими співачками та співаками того часу, та, як вказує

Л. Кіріліна, використання максимуму їх технічно-виразових можливостей [47, с. 72, 74, 84, 92];

- призначення самих творів та їх високоякісне виконання чи то на інтелектуально-артистичних зібраннях Аркадської академії у Римі [47, с. 72–74], чи при дворі Фердинандо Медічі у Флоренції [47, с. 79], чи як частини різноманітних видовищ і розваг, приурочених до дня святкування весілля монаршої династії в Неаполі [47, с. 87], або ж для розваг знаті під час карнавального сезону у Венеції [47, с. 93];
- високу оцінку власних досягнень у жанрі сольної кантати, адже Г. Ф. Гендель залучав тематичний матеріал із кантат у творах зрілого періоду творчості, до прикладу в операх. Так, Р. Грубер у монографії «Гендель» вказує на використання теми арії «Зірки підступні зірки» («Stelle perfede stelle») з кантати «Від'їзд» («Partenza») в заключному хорі опери «Юлій Цезар» (1724) [25, с. 11]. На це звертає увагу й Е. Харріс у монографії [178, с. 5]. Під час ознайомлення з нотним матеріалом знайшовся ще один збіг: тема першого розділу арії Глорії з кантати «Олінт, пастух. Тибр, річка. Глорія» («Olinto, pastore. Tebro, fiume. Gloria», для двох сопрано і альта у супроводі інструментального ансамблю) [304, с. 38–59] звучить в арії Моргани (I дія) з опери «Альчіна» (1735).

Склад виконавців. Почнемо з інструментальної групи. Композитор застосовує два найбільш типові види супроводу: basso continuo та con stromenti, що для жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко є вичерпним. Крім того, він застосовує максимальну виразність солюючих інструментів, серед яких назвемо хоча б ті кантати, де інструменти є солюючими, до прикладу: скрипки (№3 №14, №15) [303, с. 21–46, 162–173, 174–178] флейта травеста (flauto traverso, № 16) [304, с. 1–29], флейта (№ 17, № 21) [304, с. 30–33, 66–78], гобої, скрипки (№ 20, № 22) [304, с. 60–65, 79–91], віола da gamba (№21) [304, с. 66–

78], віолончель та бассон соло (№ 16) [304, с. 1–29], кітарра соло (№ 18) [304, с. 34–37], труби (№ 19) [304, с. 38–59], архілютня соло (№ 24) [304, с. 99–139] – це свідчить про відповідність параметру складу виконавців жанровому інваріанту у сольних кантатах Г. Ф. Генделя.

Крім того, композитор використовує найбільш поширений тембровий потенціал вокальної партії: як і у італійських композиторів-попередників, більшість його кантат написані для високотеситурного голосу (сопрано, контратенор), проте серед 72-х сольних кантат з basso continuo 19 – для альта та 2 – для баса. Також Г. Гендель вичерпно демонструє можливості жанру за наявності як одного персонажу (героя), так і різної їх кількості. У кантатах з інструментами, серед загальної кількості – 28, сольних – 15, поліперсонажних – 4, (незавершених фрагментів – 9). Серед загальної кількості – 4, три написані для дуету (S–S, S–B, S–T), одна для терцету (S–S–A).

Звернімо увагу на те, що кантати, в яких більше ніж один соліст (герой), ми пропонуємо називати «поліперсонажними» та вважаємо їх сольними. Причин тому є декілька. Перша стосується попередників Г. Ф. Генделя, які також використовували у сольних кантатах як одного, так і декількох солістів. Друга стосується важливої ознаки, яка відноситься до параметру складу виконавців – принципу сольності. Як вже неодноразово зазначалось, «сольне висловлювання» у контексті жанрового інваріанту ми розуміємо не тільки як зовнішню ознаку складу виконавців, а й як організуючий принцип. Навіть за наявності групи персонажів-солістів, завдяки принципу сольності постійно та систематично відбувається фокусування на одному герої (солісті у випадку безперсонажних кантат), характері та головному їх виразникові – мелодичній лінії. Наявність декількох солістів не порушує даної установки, кожен висловлюється сольно в окремому епізоді. Саме тому жанр сольної кантати визначає не лише склад виконавців, а й принцип сольності, який пронизує

композицію. Під впливом оперного жанру для поліперсонажних творів композитор застосовує розповсюджені і у його попередників види ансамблевого співу (дует, терцет). Однак, сольні епізоди як кількісно, так і за змістом значно переважають.

Означимо, що жоден із ансамблевих епізодів не перекриває розгортання сольного принципу висловлювань, тому в структурі циклу його можна, з певною долею умовності, визначити як додатковий елемент. Наприклад, терцет у кантаті «Олінт, пастух. Тибр, річка. Глорія» триває всього 8 тактів [304, с. 59]. Герої співають один і той же текст та озвучують єдиний для учасників ансамблю афект. Із точки зору організації партій можна визначити співвідношення як компліментарне, так і унісонне, форми ансамблів da capo (окрім терцету). Таким чином, Г. Ф. Гендель використовує у циклі дуети та тріо, у той самий час, залишивши пріоритет за сольним висловлюванням. Доведемо цю тезу й на інших конкретних прикладах:

№ 3 «Амінта і Філліда» («Aminta e Fillide») складається із 19 номерів, з яких відкриваючий кантату інструментальний вступ (Overture) та завершуючий дует, всі решта речитативи та арії головних героїв [303, с. 21–46].

№ 6 для тенора та сопрано, «Кантата на честь Святої Чечілії» («Cantata in lode di Santa Cecilia»), не виділяє імена персонажів. Цю кантату також лише завершує дует [303, с. 78–95].

№ 16 для сопрано і баса «Аполон і Дафна» («Apollo e Dafne»). Цікаво, що серед 19 номерів цієї кантати дует вміщений не в кінці, а приблизно посередині і все ж він єдиний і не концентрує на собі ані значного об’єму, ані важливого смислового навантаження яке би переважало над сольними епізодами [304, с. 1–29].

№ 19 для двох сопрано і альта «Олінт, пастух. Тибр, річка. Глорія» відкривається інструментальним вступом (Sonata). Із 11-ти частин остання є терцетом (який триває всього 8 тактів) [304, с. 38–59].

Серед незавершених кантат виділимо № 4, яка, за припущенням К. Кризандера, написана для імператора Германії Карла VI. Особливістю цієї композиції є значна кількість учасників, серед них Юнона (A), Астреа (S), Меркурій (B), Джіове (S), Мінерва (S). Це дає підстави припустити, що жанр кантати міг виконуватись як придворний спектакль з декораціями та костюмами [303, с. 47–68]. У монографії Е. Харріс даний твір зазначений як сольна кантата під номером № 29 із збірки з інструментальним супроводом [178, с. 141]. Показовим на нашу думку є й те, що К. Кризандер розміщує даний твір серед «італійських кантат» композитора у збірнику творів з інструментами. На наше глибоке переконання, структура таких творів, а також повний збіг їх параметрів із жанровим інваріантом сольної кантати, дає підстави відносити їх до сольних кантат із збільшеною театралізацією сюжету.

Жанровий зміст – композитор використовує поетичний або прозовий світський текст, написаний спеціально для кожної кантати, однак заснований на сюжетах із античної літератури, серед яких «Метаморфози» Овідія, пасторалі Вергілія та Теокріта [178, с. 116]. Варто зауважити, що походження текстів, а також особливості їх трактування є основною проблемою, на яку звертає увагу Е. Харріс, тому ми не будемо зупинятися на ній детально, лише означимо найбільш важливі, на нашу думку, аспекти. Як виявляється, окрім основної поетично оформленої історії, у кожному творі присутній і завуальований політичний [47, с. 87–88; 178, с. 86] або ж прихований від невтаємничених у атмосферу засідань та учасників Аркадської академії зміст [178, с. 86]. Окрім того, завдяки дослідженню Е. Харріс, можна стверджувати про наявність метасюжетів про Орфея [178, с. 32–33] та про пастушок і пастушків (Хлора,

Тірсі, Філен, Ірена), на які може бути лише натяк у тексті [178, с. 133]. Цей факт дає змогу говорити про своєрідні сюжетні цикли кантат, що до цього не спостерігалося у композиторів-попередників Г. Ф. Генделя.

Композитор активно виносить факт причини та призначення твору до його заголовку, до прикладу, «Ода до Дня народження королеви Анни» («Ode for the Birthday of Queen Anne»). Оскільки святкування дня народження діючої королеви – непересічна подія у житті цілої країни, саме тому композитор підсилює склад виконавців хором, окрім наявних трьох солістів і оркестру. Видається, що даний твір є одним із перших типових зразків панегіричних кантат, на які спираються у своїй творчості композитори раннього класичного стилю, а також віденські класики, зокрема, Л. ван Бетховен.

Варто також зазначити, що Г. Ф. Гендель використовує різноманітний мовний діапазон у поетичних текстах. Більша частина творів написана на тексти італійською мовою, однак є кантати англійською – «Англійська кантата на честь Святої Цецілії» («Cantata inglese in lode di Santa Cecilia») [303, с. 101–106], французькою «Суперечка на смерть» («Se pari è la tua fè», у двох варіантах A і B) [302, с. 102–105, 106–110] та іспанською мовою «Іспанська кантата для солюючого голосу і кітарри» («Cantata Spagnuola a voce sola e Chitarra» (у супроводі кітарри і віоли da gamba») [304, с. 34–37].

Композиційна схема – циклічна композиція (складові частини: інструментальний вступ, арія, речитатив, ритурнелі). Композитор був знайомий із основними формами циклу сольних кантат італійських композиторів, на що вказує і Е. Т. Харріс [178, с. 68]. У власних творах Г. Ф. Гендель використовує всі можливі комбінації Р(ечитативів) та А(рій), послідовність і кількість яких повністю залежить від фрагменту обраного сюжету, кількості персонажів та задуму композитора.

У результаті порівняння й аналізу всіх завершених кантат (їх кількість становить 70), з точки зору композиції можна виділити наступні цикли за кількістю та послідовністю частин «Р» та «А»:

Р–А–Р–А–Р–А – 8;

Р–А–Р–А–Р – 3;

А–Р–А–Р–А – 1;

А–Р–А–Р – 1;

А–Р–А–А – 1;

Р–А–Р–А – 39;

А–Р–А – 15;

А–Р – 1;

Р–А – 1.

Серед 72-х сольних кантат у супроводі basso continuo у структурі циклу композитор використовує переважно речитативи secco, однак в деяких випадках активність і наповненість лінії басу мелодичними зворотами та ритмічними формулами нагадує басові партії речитативів accompagnato, тобто у даному виді кантат спостерігається збільшена роль супроводу у речитативних розділах. Спостерігається кількісна перевага у циклах арій – da capo, однак є й невеликі за розміром двочастинні композиції, які К. Кризандер визначає як арієтти (arietta) у кантатах із basso continuo № 3 [301, с. 12–15] та № 32 [301, с. 149–152]; у супроводі інструментів № 4 [303, с. 47–68], № 12 [303, с. 130–152].

Окрім того, важливою рисою підпорядкування композиції змісту стають динамічні форми, які редактор збірників визначає як аріозо (arioso). Такі епізоди насичені значною кількістю невеликих музичних фрагментів речитативно-декламаційного та кантиленного типу, логіка послідовності яких визначена лише текстом, драматургічною ситуацією та афектами, які має передати

персонаж[60]. Таким чином, спостерігаємо активізацію у сольних кантатах Г. Ф. Генделя драматургічного розвитку.

Використання динамізації драматургії музичними засобами впливає на майбутнє функціонування жанру сольної кантати. Зокрема, наприкінці XVIII ст. у композиторів класичного стилю з'являються твори, які часто визначають як «італійські сцени». Це відносно короткі твори, в яких ключовою є динаміка розгортання афектів та їх репрезентація персонажем, пов'язаних з тими чи іншими подіями, що, так би мовити, «винесені за дужки». Послідовність розділів, їх перетікання один в інший, склад супроводу та тип мелодики у соліста, нагадують оперні сцени. Однак, як бачимо на прикладі творів Г. Ф. Генделя, використання таких сцен має місце і в сольній кантати. Зважаючи ж на естетичний контекст музичного мистецтва саме класичного стилю і враховуючи загальну тенденцію скорочення речитативних розділів по відношенню до самих арій, що є типовим вже для бароко, можемо припустити, що визначені дослідниками «італійські сцени» можна трактувати, як трансформацію жанру сольної кантати у новій стильовій та культурно-естетичній парадигмі.

Як правило, у кантатах Г. Ф. Генделя речитативи вполовину коротші за арії. У тривалих речитативах, що типово для кантат із декількома солістами, композитор оформлює їх як речитатив-діалог. Спільним для сольних і поліперсонажних кантат з інструментами є переважання речитативів accompagnato, а також наявність вступних інструментальних частин.

Інструментальні номери композитор оформлює за допомогою найбільш поширених інструментальних барокових жанрів типу інтродукції (№ 12) [303, с. 130–132], французької увертюри (№ 3, 12) [303, с. 21–23, с. 130–132],

[60] Серед кантат із basso continuo така форма спостерігається у №8 [301, с. 34–38], №46 [302, с. 32–42], №54[a] [302, с. 80–85], №67 [302, с. 143–152] та серед творів у супроводі інструментів №14 [303, с. 162–173].

синфонії (№ 1) [303, с. 1–6], сонати (№ 22) [304, с. 79–81], а в одній з кантат застосовує навіть балетні танцювальні номери (№ 12).

Звернімося до конкретного прикладу – кантати для соло сопрано з інструментами № 12 «Любовна нестяма» («Delirio amoroso», HWV 99). За інформацією, поданою в каталозі творів Г. Ф. Генделя, а також із монографії Е. Харріс [178, с. 42, 50, 54; 190], відомо, що кантата створена в Римі в 1707 р. на текст кардинала Бенедетто Памфілі. Обраний твір є найбільшим за розмірами серед сольних кантат у супроводі інструментів, оскільки в ньому є всі можливі частини циклу: окрім арій та речитативів, присутні також інструментальний вступ (Introduzione), балетні номери та організація музичного матеріалу подібно до оперної сцени. Така насиченість композиції дозволяє максимально окреслити особливості втілення жанрового інваріанту сольної кантати Г. Ф. Генделем.

Текст кантати пов’язаний із любовним трикутником Хлора–Тірсіс–Філен. Історія про них використана композитором не тільки у запропонованій до аналізу кантаті, а й у сольній поліперсонажній кантаті «Хлоріс. Тірсіс. Філен» («Clori. Tirsi. Fileno», її фрагмент знаходиться в одному із збірників кантат з інструментами під № 24) [304, с. 99–139], написаній також в 1707 р., під час проживання Генделя у резиденції графа Ф. Русполі. Передісторія обох кантат виражена через пасторальний сюжет. Пастушка Хлора закохана у Тірсіса і Філена. Фліртуючи з кожним із них, вона втрачає обох юнаків після того, як вони виявляють її мінливий характер. Окрім цього, в обох збірках є й кантати, адресовані одному з персонажів даної історії (приміром, № 9 «Хлоріс, моя прекрасна Хлоріс» / «Clori, mia bella Clori», сольна кантата у супроводі інструментів) [303, с. 107–112], а також кантати у супроводі basso continuo: № 27 «Геть від мене, тяжка думко! » («Lungi da me, pensier tiranno!») [301, с. 152–155], адресованої до Тірсіса, № 33 [301, с. 153–160], №34 [301, с. 161–165] «Моє серце б’ється» («Mi palpita il cor», A & B), адресована знову Хлоріс,

та № 12 «Скажи мені, о моє серце» («Dimmi, O mio cor») [301, с. 53–57] і № 29 «Далеко відійшов Філен» («Lungi n'andò Fileno») [301, с. 134–139], адресовані Філено [178, с. 3, 114] – це вказує на вагомість даного сюжету та можливість об'єднання кантат за даною ознакою у своєрідний цикл.

У кантаті «Любовна нестяма», сюжет якої є частиною окресленої історії, розповідь починається із моменту втрати Хлорою Тірсіса та дещо перекликається із міфом про Орфея. Тірсіс потрапляє у царство Аїда. Вбита горем героїня збожеволівши (delirio) уявляє, як спускається у підземний світ, однак коханий уникає її. Вона готова залишитись разом з ним, проте закликає Тірсіса покинути води Флегетона і Ахерона (річки підземного царства) та відправитись до Елізіуму (через річку Лєту). Таким чином, маємо змогу спостерігати за одним із важливих параметрів сольної кантати – який проявляється через зміст. Це спеціально створене лібретто, яке, за спостереженням Е. Харріс, є своєрідним міфом (про Орфея) в «міфі» (про життя пастухів і пастушок) [178, с. 133, 135].

Структурний параметр кантати – цикл, один із найбільших за обсягом серед творів з інструментами, який включає речитативи, арії та інструментальні номери. Інтродукція (Introduzione, Allegro, D-dur), речитатив, арія «Одна думка» («Un pensiero», Allegro, A-dur), речитатив, арія «Через тебе я залишла світ» («Per te lasciai la luce», g-moll), речитатив, арія «Залиши нарешті темно-коричневі вітрила» («Lascia omai le brune vele», G-dur), речитатив, сцена: Вихід (Entrée, e-moll), Менует (Minuet, e-moll), арієтта «В цих приємних» («In queste amene», на матеріалі менуету, e-moll), Менует (Minuet, e-moll). Ю. Бочаров зазначає, що в епоху бароко найменування Entrée використовувалося для позначення танцювального номеру в сценічних дивертисментах французьких опер та балетів. У музично-драматичних творах інших країн це ж найменування позначало інструментальний завершений номер (частину). Зокрема, за

Ю. Бочаровим, у кантаті «Delirio amoroso» епізод Entrée нагадує оперну сцену [13, с. 111]. На нашу думку, остання сцена із двома контрастними матеріалами оформлена композитором за типом французької увертюри. Ю. Бочаров зауважує, що однією із специфічних ознак інструментального епізоду Entrée є нециклічна бінарна композиція, побудована як послідовність двох різних за характером і типом руху частин, які, як правило, повторюються [13, с. 153]. У даному випадку ми маємо частину під назвою Entrée (двудольний метр, розмір 4/4) та Minuet (тридольний метр, розмір 3/4). За словами дослідника, перша частина французької увертюри за характером – урочиста, велична, із залученням специфічних пунктирних ритмоформул (rythme saccade), парного метру, щільної акордової фактури та риторичних фігур тират у крайніх голосах [13, с. 154]. У даному випадку частина Entrée повністю співпадає із описом першої частини увертюри французького типу. Найважливішою ознакою другої частини є її тридольність і активне імітаційно-поліфонічне начало, без строгої регламентації подальшого розвитку [13, с. 155]. Тут характеристика також повністю співпадає, що дає підстави в цілому віднести завершення кантати до сцени у формі французької увертюри.

Потрібно зауважити, що композитор навіть тут індивідуально підходить до вирішення фіналу сольної кантати. Так, основний тематичний матеріал частини Minuet (після його інструментального епізоду) повторено разом із поетичним текстом двічі. Спочатку голос озвучує поетичний текст лише із basso continuo, а за другим разом – у супроводі інструментів і солюючого гобоя. Перед звучанням фінального інструментального кадансу, який вчетверте точно повторює основну тему менуету, звучить речитатив, в якому виражені слова «від автора», коментуючи нещастя Хлоріс («і якщо від згаслого сонця вона більше не бачить прекрасного світла, то побачить хоча би кольорову фантазію»).

Розглянемо детальніше основні композиційні та драматургічні характеристики сольної кантати «Любовна нестяма». Вступ і перші три арії кантати об’єднані спільною рисою: використанням сольного інструменту – це гобой, скрипка, віолончель (як зазначено у партитурі), флейта. Однак у кожному з випадків інструментальне соло має різну функцію. Зокрема, у вступі (форма da capo) гобой ніби заміщує звучання голосу. У масштабних аріях «Un pensiero» (A-dur) та «Lascia omai le brune rele» (G-dur) використано принцип концертування solo – tutti не тільки сольного інструмента й партії супроводу, а й між оркестром і партією солістки. Причому епізоди solo можуть бути підсилені звучанням спільних фрагментів як двох солюючих інструментів, так і інструменту і голосу. Запаморочливі інструментальні solo, перенесені у вокальну партію, звучать, по суті, як репліки вокально-інструментального діалогу, в яких голос ні в чому не поступається інструментам (рухливість, діапазон, витримані ноти, дорівнюючі за обсягом цілим реченням, яскравість та атака звуку). Вражаючими є й розміри арії, які розраховані не тільки на технічні можливості голосу, а й на його витривалість. Арія «Un pensiero» налічує 186 тактів, а наступна «Per te lasciai la luce», не зважаючи на обмежену кількість інструментів у партії супроводу, займає із повтором частини da capo 171 такт, третя арія циклу – «Lascia omai le brune rele», де звучать флейти, перші та другі скрипки, а також basso continuo – триває 188 тактів!

В арії lamento віолончель стає продовженням звучання голосу, що є одним із типових засобів виразності барокової музики. Г. Ф. Гендель використовує цей прийом у поєднанні із яскравим тематичним матеріалом. Для прикладу такої взаємодії розглянемо арію «Per te lasciai la luce».

У драматургії циклу арія виконує функцію ліричного центру. За сюжетом героїня спускається до підземного царства, однак коханий уникає її, чим викликає страждання та відчуття самотності Хлоріс. Мінімальний склад

акомпанементу з-поміж частин циклу (три інструменти) підкреслює інтимність вираження почуттів і самотність героїні. Орган і лютня виконують суто підтримуючу функцію, створюючи ефект «заднього плану», на фоні якого яскравіше представлено своєрідний «дует» віолончелі та голосу.

Втори інструмента фразам сопрано також підкреслюють створену в тексті атмосферу самотності героїні, яка на свої репліки чує лише відлуння «звуків», а не «слова».

За таким принципом організований матеріал на початку арії. Звучання одразу починається із партії сопрано, без будь-якого вступу. Першою «відповіддю» віолончелі стає інтонування слова «la luce» («світу»), де знімається будь-яке вібрато, звук набуває особливої м’якості, матовості, а кожна взята нота має свою «динаміку» (зародження та природного затухання).

Повторення знову того ж слова у сопрано, спонукає до більш розгорнутої «відповіді» віолончелі. В інструментальному фрагменті тт. 8–20 мелодія спрямована донизу, а зміна регістру (від першої октави до контроктави, риторична фігура catabasis) асоціюється із «втратою» світла й рухом у напрямку темряви (*Додаток А, Приклад 2.11*).

Залучення прийому «відлуння» у середньому розділі арії стає «мінус прийомом». Двічі репліки сопрано перериваються повною тишею (генеральні паузи тт. 75, 88), яка посилює вираження почуття самотності та страждання (*Додаток А, Приклад 2.12*). Кожна з партій (сопрано та віолончелі) має виразну мелодичну лінію, їх об’єднують фігури «зітхання», якими просякнутий музичний матеріал крайніх розділів арії.

Продуманість і систематичність використання сольних інструментів формує специфіку тембрової драматургії. Зокрема, у двох концертних аріях, де героїня сповнена рішучості та дієвості, композитор використовує тембри скрипки і флейти. Однак в арії lamento Гендель надає перевагу інструментові,

що й до сьогодні вважається одним із найближчих до звучання людського голосу – віолончелі. Якщо згадати й про арії із солюючою трубою, які зустрічаються як в сольних кантатах, так і в операх, то формується широкий спектр тембрових фарб, якими композитор оперує усвідомлено, підпорядковуючи їх драматичному розвитку твору.

Таким чином, на прикладі даного аналітичного етюду можемо впевнитися у відповідності основних параметрів твору Г. Ф. Генделя жанровому інваріанту сольної кантати доби бароко та доповнені циклу новими прийомами організації музичного матеріалу (вокально-інструментальна сцена, танцювальні номери, послідовність частин типу французької увертюри) відповідно до потреб сюжету та обраної драматургічної ситуації.

Таким чином, узагальнюючи характерні особливості жанру сольної кантати у творчості Г. Ф. Генделя, можна зазначити, що:

- композитор наслідує та репрезентує жанровий інваріант сольної кантати італійських композиторів, чому свідчить відповідність його творів базовим параметрам;
- серед особливостей наповнення жанрового інваріанту відмітимо урізноманітнення композиції циклу: формами та жанрами інструментальної музики (французька увертюра, танцювальні частини, соната, синфонія), збільшенняя кількості відмінних від da capo форм типу «аріозо», «арієтта», «сцена», «речитатив-діалог», залучення найбільш затребуваних солюючих голосів (сопрано, альта та баса);
- можлива кількість солістів-вокалістів збільшується (до 6-ти учасників), що, своєї черги, не порушує принципу сольності;
- створюються сольні кантати різними мовами (італійською, англійською, іспанською, французькою).

Висновки до розділу 2

Зародження, становлення і кристалізація жанрового інваріанту сольної кантати відбувається на території Італії за доби бароко. Найперші композиції, що можна вважати сольними кантатами раннього періоду, знаходимо у композиторів-венеційців А. Гранді та Дж. Берті. Однак, активне поширення та становлення жанру пов'язане, у першу чергу, із римською школою. На етапі формування сольна кантата існує у двох варіантах: перший – «арія в декількох частинах» (arie di piu parte), яка є багаточастинною композицією, другий – так звані «короткі арії» (arietta core) – невеликі за розміром одночастинні твори із внутрішнім поділом на розділи. Обидва види циклу сольних кантат об'єднує принцип контрасту та чергування пісенних мелодійних розділів із декламаційними. Саме у композиторів римської школи і, як відомо, безпосередньо у Дж. Каріссімі переважають багаточастинні цикли сольних кантат, що можна назвати вирішальним у становленні жанрового інваріанту.

Фіксація багаточастиної композиції на етапі становлення жанру розглядається на прикладі творів А. Скарлатті. Виникає доцільне запитання, чому ми не продовжуємо вивчати еволюцію сольної кантати відповідно до італійських оперних композиторських шкіл? На нашу думку, даний принцип не є доцільним в цьому дослідженні, оскільки не виявляє ключові віхи еволюції жанру. Отже, у творчості А. Скарлатті жанровий інваріант сольної кантати здобуває структурну завершеність, як довільну послідовність окремих завершених частин – речитативів secco й accompagnato і арій da capo, а також можливих інструментальних частин, типовий склад виконавців: соліст-вокаліст, група basso continuo та солюючих інструментів. Зміст творів відбирається спеціально із різноманітних античних сюжетів, що збагачує смисловий контекст твору та дозволяє урізноманітнити репрезентацію головного героя, через низку характерних барокових арій типу lamento, бравурна, ідилічна, арія гніву.

Наступний етап розвитку сольної кантати пов’язаний із чітким регламентуванням кількості частин у циклі, а також зменшенням значення речитативу та обов’язковим завершенням сольної кантати арією. Розмір речитативів ущільнюється до шести поетичних рядків, що дозволяє сконцентрувати всю увагу на аріозних частинах кантати. Завдяки цьому формуються два основних типи структури циклу – АРА або АРАРА (що, на думку М. Талбота, має спільність із процесом оформлення циклу сонати). Дану тенденцію ми розглядаємо на прикладі твору А. Вівальді.

Завершальний етап стабілізації жанрового інваріанту сольної кантати відбувається у творчості німецького композитора Г. Ф. Генделя. Насамперед, в у розділі дані композиції розглянуто комплексно, як приклад найбільш повного зібрання творів у доробку одного композитора. Окрім того, важливими факторами вивчення його сольних кантат стали також знаковість постаті Г. Ф. Генделя, систематичне звернення до жанру понад 40 років та, найголовніше, засвоєння та репрезентація композитором базових параметрів жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко, притаманних італійським композиторам, і максимальний розвиток їх композиційних можливостей. Аналізуючи чотири збірки сольних кантат маємо змогу спостерігати розширення виконавського складу солістів від одного до шістьох. Однак, саме на таких творах більш яскраво можна прослідкувати засадничий принцип сольності, який навіть попри максимальну кількість героїв залишається стабільним та незмінним.

Отже, будучи породженням барокової епохи, жанр сольної кантати протягом півтора століття пройшов три етапи: зародження, формування і стабілізації жанрового інваріанту, засвідчуючи незмінну затребуваність, самостійність та видову своєрідність жанрового інваріанту сольної кантати.

РОЗДІЛ 3
ОБРАНІ НАРИСИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ СОЛЬНОЇ КАНТАТИ ЗА МЕЖАМИ БАРОКОВОЇ ІТАЛІЇ

Розвиток сольної кантати за межами барокової епохи на даний момент все ще залишається певною дослідницькою маргіналією. Ставлячи перед собою завдання заповнити цю прогалину, у цьому розділі буде, дещо пунктирно, прослідковано шлях її адаптації у наступні часи – другій половині XVIII, XIX і XX ст. Нами обрані найпоказовіші, як видається, зразки і персоналії, завдяки зверненню до яких можна побачити і гнучкість жанрового інваріанту сольної кантати, закладені у ньому можливості до видозміни, і суто історію розвитку жанру протягом століть, що минули після його формування і розквіту в епоху бароко.

Залучення творчості віденських класиків обумовлено необхідністю показати існування жанру в найближчому за хронологією до бароко стилі. Звернення до французької музики XIX ст. – особливими умовами, в яких опинилась сольна кантата в цей час у даній культурі, що сприяло певній консервації та збереженню жанру. Введення композиторської практики XX ст. – доведенням основної ідеї дослідження, що до вокально-інструментальних жанрів, які були створені бароковою епохою і мали безперервний розвиток потягом чотирьох століть, окрім опери, кантати і ораторії, відноситься також і сольна кантата. Усвідомлення цього факту дає можливість більш глибокого розуміння як жанрової ґенези цілого ряду опусів, так і процесів жанрового розвитку, трансформації, мутації тощо, які відбувались (і відбуваються зараз) у композиторській творчості.

3.1 Інтерпретація жанрового інваріанту віденськими класиками

Перш ніж звернутися безпосередньо до сольних кантат віденських класиків, вважаємо за потрібне висвітлити передісторію жанру у Відні, столиці імперії Габсбургів. Одразу зауважимо, що поширення і функціонування сольної кантати на території столиці Австрійської імперії у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. є темою дослідження Л. Беннет «Італійська кантата у Відні: розваги в епоху абсолютизму» [160]. Дослідниця зазначає стійкий інтерес до жанру сольної кантати зі сторони віденської аристократії та особливо імператорської родини. Саме завдяки покровительству декількох поколінь правлячої австрійської імператорської сім'ї[61] (зауважимо, що музичне мистецтво займало важливу нішу у повсякденному житті, музика звучала скрізь: у кафедральних соборах, монастирях і церквах, на пленері у літніх садах та на приватних аристократичних зібраннях) жанр мав неабиякий попит. Аби його задовольнити і похизуватися перед іншими монархами Європи, до Відня постійно запрошувались найбільш обдаровані композитори, співаки, лібретисти та виконавці-інструменталісти. Значну роль у розповсюдженні жанру зіграли саме італійські композитори, котрі були або спеціально запрошені як придворні до імператорського двору, або ж продавали чи присвячували свої твори членам імператорської сім'ї. Серед них: Дж. Трікаріко (G. Tricarico), М. А. Зіані (Зяні, A. Ziani), А. Вівіані (A. Viviani), Дж. Вівіані (G. Viviani), А. Драгі (A. Draghi), Ф. Конті, А. Кальдара, А. Честі (A. Cesti) та ін. [160, с. 27, 32–34]. Важливо підкреслити, що поряд із італійськими, до жанру сольної кантати зверталися й місцеві композитори, що свідчить про швидке розповсюдження жанру та його значну популярність: приміром, Й. Керлл (J. Kerll, 1627–1693) і Ф. Ріхтер

[61] Дослідниця відмічає зростання зацікавленості музичним мистецтвом ще від правителя Максиміліана I (1493–1519) та особливу пристрасть до музики починаючи від імператриці Елеонори (1628–1686), імператора Фердінанда III (1608–1675) та послідовників Леопольда I (1640–1705): Йозефа I (1678–1711) та Чарльза VI (1685–1740) [160, с. 1].

(F. Richter, 1649–1711) [160, с. 28]. Окрім того, варто зауважити, що попитом користувалися твори не тільки світського, але й духовного змісту.

Л. Беннет не ставить завдання виявити спадковість віденських сольних кантат, у дослідженні немає позиції щодо жанру та його специфіки. Проте спираючись на жанрові параметри барокових сольних кантат, презентовані у розділі 1 цієї дисертації, ми можемо стверджувати про відповідність написаних у Відні творів жанровому інваріанту. Даний факт дозволяє стверджувати про існування сталої традиції функціонування сольної кантати на території Австрійської імперії та чималу її розповсюдженість напередодні періоду класичного стилю, як основних причин що вплинули на звернення віденських композиторів до даного жанру.

Отже, зосередимось на головних параметрах жанрового інваріанту та виявимо особливості їх перетворення у творах композиторів-віденців. Наступний виклад буде висвітлювати, по-перше, загальні тенденції втілення параметрів жанрового інваріанту, по-друге, їх деталізацію на конкретних прикладах у творчості Й. Гайдна (J. Haydn), В. А. Моцарта (W. A. Mozart) та Л. ван Бетховена (L. van Beethoven).

Функціональний рівень. Соціально-культурна функція.

Сольна кантата XVIII ст. зміщується із центральних позицій на периферію. Це відбувається насамперед через центральне положення опери в системі музичних жанрів XVIII – початку XIX ст. Інтенсивний розвиток оперної індустрії, що проявляє себе у будівництві численних оперних театрів, створенні театральних труп і оркестрів, своєї черги, викликав попит на регулярне поповнення їх репертуару.

Саме жанр опери міг втілити основні естетичні вподобання композиторів і публіки епохи класичного стилю – прагнення до досконалості та універсалізму, переконаність у можливості набуття ідеалу «тут і тепер» (за Л. Кірілліною) [48,

с. 24], а також вираження у музичному творі загальнозначущих, важливих для всіх і кожного ідей [48, с. 27]. Публіка сприймає кожну оперну виставу як соціальну подію, що виражає найсучасніші та етично-правильні (що для даного історичного періоду є надважливим) події (які є вартими до загального споглядання), схеми поведінки героїв та їх характери.

Сольна кантата за своїми розмірами і складом виконавців не може містити висловлювання узагальнюючого типу, тому стає репертуарним твором аматорських зібрань, соціально-культурних спілок, оказіональний подій (із можливою присвятою конкретній особі). Цей факт розкриває причини значного зменшення кількості сольних кантат написаних в період з 1730 по 1820 рр. Зокрема, серед доробку віденських класиків Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена творів, що безпосередньо втілюють жанровий інваріант сольної кантати або видозмінюють його близько 15. Тенденція до зменшення кількості сольних кантат проглядається як у композиторів раннього класичного стилю, так і у митців так званого «другого ряду».

У період з 1730 по 1820 рр. сольна кантата розвивається у двох напрямках, які відбиваються у складі виконавців. Перший – рух до камернізації (у творах Й. Гайдна та В. А. Моцарта). Другий – до збільшення масштабів через максимальний склад оркестру (як у Й. Гайдна та Л. ван Бетховена) із додаванням хору.

Склад виконавців.

Одразу зауважимо, що в творчості Й. Гайдна і В. А. Моцарта існують зразки, що втілюють жанровий інваріант кантати без зміни цього параметру (їх аналіз буде представленим нижче). Однак, поряд із творами, що відповідають за складом виконавців бароковим зразкам сольної кантати, з’являються й інші комбінації. Зокрема, інструментальний ансамбль – струнний квартет із

додаванням духових інструментів, або ж навіть оркестр. Окрім того, до деяких сольних кантат композитори-віденці додають хор.

Чому ж варто зараховувати такі кантати до сольних? Це питання є доволі дискусійним. Безперечно, простіше віднести кантати з хором не до жанру сольних, а «великих» кантат. Але спробуємо навести аргументи, що дають можливість розглядати деякі зразки в контексті розвитку жанру, переналаштування цього параметру відповідно до нових стильових вимог. Хоча, ще раз підкреслимо, кантати віденських класиків з хором можуть мати різнобічне трактування, яке багато в чому залежить від кута зору дослідника.

На нашу думку, віднесення кантати до сольних або «великих» (хорових) залежить від оцінки ролі хору в композиції та загальній драматургії. Додатковим аргументом може слугувати позиція М. Р. Бейкер-Кінг, котра, вивчаючи кантати з хором Д. Чімарози, обґрунтовує їх віднесення саме до сольних кантат в такий самий спосіб [159]. Наприклад, у кантаті «Вибори капельмейстера» («Die Erwählung eines Kapellmeisters», XXIVa:11) [306] Й. Гайдна задіяний хор, однак він використовується лише двічі (наприкінці № 8 та № 10), його роль – коментуючо-узагальнюючого типу. Більшість номерів кантати відведена трьом солістам: Аполлону (T), Бахусу (T) та Мінерві (S). Кожен персонаж має сольні арії та речитативи. Між двома заключними хорами звучить дует Мінерви й Аполлона. Тому кількість сольних номерів (7 з 10) і лише завершальна роль дуету і хору дають нам підстави для трактування цього твору як сольної кантати.

Найчастіше хорова партія виконує функцію вступу або заключення, особливо у творах, які мають соціальне навантаження, присвячені визначній даті та виконувались перед широким колом слухачів культурно-просвітницького зібрання. Наприклад, масонська кантата В. А. Моцарта «Радість масона» («Die Maurerfreude», KV 471) для соло тенора і хору в

супроводі струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і кларнета [314, с. 35–58], виконана на честь австрійського вченого І. Борна (1742–1791), члена масонської ложі. Кантата складається із різних епізодів: аріозо тенора, речитатив з акомпанементом і речитатив secco тенора та спільний епізод (соло тенора, хор). А також «Невелика масонська кантата» («Laut verkünde unsre Freude», KV 623), для двох тенорів та басу: цикл твору містить шість завершених номерів, з яких перший – хоровий, що буде в точності повторений в заключній частині – фіналі кантати [314, с. 65–94].

Подібна функція хору зустрічається і у двох ранніх кантатах Л. Бетховена. Зокрема, твір «На смерть Йосипа II» («Kantate auf den Tod Josephs II», WoO 87, для баса і сопрано соло, хору та оркестру) [229] і «Вступ на царювання Леопольда II» («Kantate auf die Inthronisation Leopolds II», WoO 88, для солістів сопрано, тенора, баса, мішаного хору та оркестру) [228], більш ретельно структура і склад виконавців цих опусів буде розглянуто нижче. У цих кантатах Л. ван Бетховена хор виконує функцію вступу та завершення, як і у творах Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Однак композитор активізує роль хору навіть в аріях, що, безперечно, виходить за межі жанрового інваріанту.

Спираючись на детальне вивчення вищезазначених зразків кантат із хором, можна зробити наступні висновки: хор ніколи не виконує функцію персонажу, важливі вузлові моменти розгортання подій ніколи не подаються у партії хору, композиційно він розташовується або на початку, або на завершенні твору.

Чому це відбувається, які причини додавання хору до складу виконавців сольної кантати?

Найперша – вплив опери на більшість вокально-інструментальних жанрів XVIII ст. Видається, що саме так твір збагачується урочистим характером і

відповідно до тогочасних естетичних вподобань виглядає більш завершено, оформлено.

Наступна причина – вплив духовних концертів, мотетів і пасіонів (їх часто називають кантатами) Й. С. Баха та ораторій Г. Ф. Генделя, у яких хор має визначну, а, почасти, й провідну роль як на композиційному, так і на драматургічному рівнях.

Остання – естетична необхідність у розширенні звукового простору, яка, своєї черги, вплинула як на формування оркестру за доби класичного стилю, так і на включення хору до складу творів різних жанрів (у тому числі й симфоній).

Жанровий зміст.

Окрім різноманітних сюжетів на основі міфів Давньої Греції та Риму, з'являються кантати, написані на абстрактні сюжети, без залучення відомих міфічних чи історичних персонажів, що, своєї черги, вже було апробовано бароковими композиторами. Віденські класики надають перевагу поетичним текстам німецькою мовою, часто своїх сучасників. Зокрема, В. А. Моцарт писав кантати на тексти Ф. Цигенхагена (F. Ziegenhagen), Е. Шиканедера (E. Schikaneder) і Ф. Петрана (F. Petran), а Л. Бетховен – на тексти Й. Гете (J. Goethe), А. Вейсенбаха (A. Weissenbach) й С. Авердонка (S. Averdonk). Зауважимо також, що тексти більшості кантат В. А. Моцарта можна віднести до духовних, оскільки твори були приурочені до великого посту, освячення нового масонського храму тощо. Інші види текстів у кантатах можна віднести до урочисто-церемоніальних, приурочених певним визначним датам, зокрема, на честь винахідника І. Борна та його нового методу амальгамування, церемонії увінчання на царювання австрійським престолом Леопольда ІІ та на смерть його попередника Йосипа ІІ.

Композиційна схема.

Бароковий цикл сольної кантати збагачується такими окремимими завершеними частинами як хор, іноді дует. Окрім того, з’являються одночастинні твори із внутрішнім поділом на контрастні розділи, у яких композитори (Й. Гайдн, В. А. Моцарт) не маркують самостійні частини арії чи речитативу, прагнучи до наскрізного руху (відповідно, можна провести паралелі з композиційною схемою ранніх кантат, але вже в умовах інших жанрових і стильових тенденцій). Також зазначимо, що у сольних кантатах віденських класиків спільним для обох видів циклу (як із завершеними й означеними номерами, так і одночастинного) є націленість на подолання статики і посилення динамізації: контраст, протиставлення й якісне перевтілення теми і тематичних елементів, послідовне та цілеспрямоване втілення драматургічної ідеї.

Отже, прослідкуємо конкретне втілення жанрового інваріанту в творах віденських класиків. Одразу зауважимо, що для аналізу нами обираються ті композиції, які беззаперечно можна віднести до сольної кантати. Такий вибір робиться тому, що головною ідеєю даної роботи є дослідження історичного розвитку сольної кантати в її найбільш цілісному вигляді. Різноманітні ж процеси трансформації жанру, його синтезу з іншими виходять за межі поставлених у дисертації завдань.

Знайомство Йозефа Гайдна (1732–1809) із жанром сольної кантати, можливо, відбулось у роки навчання у маестро Н. Порпори. На той час (1753) італійський композитор, представник неаполітанської школи, був відомий у Відні як викладач співу. Гайдн акомпанував на уроках Порпори і отримував за це деякі поради з композиції.

Сучасний оновлений каталог творів Й. Гайдна А. ван Хобокена (A. van Hoboken) [181] не відокремлює інформацію щодо сольної кантати. Вивчаючи групування каталогу, ми бачимо термін «кантата» у двох позиціях:

XXIV Кантати і арії із оркестром (Kantaten und Arien mit Orchester) [181, с. 182–220], XXVI Пісні та кантати із фортепіано (Lieder und Kantaten mit Klavierbegleitung) [181, с. 240–301]. Відсутність чіткої диференціації кантатних жанрів ускладнює визначення кількості саме сольних кантат у доробку композитора. Однак, спираючись виключно на вивчені партитури «Аріадни на Наксосі» («Arianna a Naxos», XXVIb:2) та «Виборів капельмейстера», можемо стверджувати відповідність даних композицій жанру сольної кантати.

Обидва твори були написані Й. Гайдном у період завершення служби у князя Естергазі, запрошення та першої далекої подорожі до Англії (1789–1790). Вони відрізняються один від одного не тільки за мовою тексту («Вибори капельмейтрера» написані німецькою, а «Аріадна» – італійською), а й за реалізацією жанрового інваріанту. «Вибори капельмейстера» є різновидом комічного жанру, написаний у 1790 р., ймовірно для кола знайомих Й. Гайдна з готелю «Білий лебідь»[62] (специфіка композиційної будови твору була розглянута нами вище, у ньому беруть участь різні персонажі-солісти і хор).

У передмові до видання кантати «Аріадна на Наксосі» [180, с. III–IV] дослідниця М. Хельмс (M. Helms) зазначає, що твір міг бути написаний у 1789 р. та представлений в аматорських музичних колах під час тимчасового перебування композитора у Відні 1790 р. На це вказує лист Гайдна до Марії Анни фон Гензінгер[63] (від 9 лютого, 14 березня), у якому зафіксовані враження від візиту до Шотенхофу. У листі також згадується виконання кантати шістнадцятирічною Йозефою фон Гензінгер, яка отримала детальні інструкції щодо виконання твору від самого композитора. Інша згадка про кантату з’являється у 1790–1791 рр., коли Гайдн, будучи в Лондоні, обіцяє текст

[62] «Білий лебідь», готель у Відні (Австрія), в якому пізніше Людвіг ван Бетховен зустрічався із своїми друзями [306].

[63] Марія Анна фон Гензінгер (1754–1793) була відомою у Відні як музична аматорка під псевдонімом «Маріанна». Її дружба з Й. Гайдном розпочалась у 1789 р. і продовжувалась до кінця життя Марії. Спілкування із композитором залишило значний епістолярний спадок. [59, с. 166–169].

«Аріадни» своєму видавцеві Дж. Бланду (J. Bland) після переробки акомпанементу фортепіано на оркестровий варіант. Про це видання також згадується у 1791 р., після святкового вечора на честь кастрата Г. Паккіротті (G. Pacchierotti). Кантата була виконана декілька разів співаком з акомпанементом фортепіано, на якому грав сам Й. Гайдн [180, с. III–IV].

Оригінальний текст кантати написаний невідомим автором. Однак дослідниця М. Хельмс зазначає паралелі з однойменною «трагічною кантатою» Г. В. фон Герстенберга (H. W. von Gerstenberg) із досить фатальним фіналом[64] (1765), яка після збільшення масштабів до мелодрами отримала визнання в редакції Г. Бенди[65]. Невелика кантата досягла неабиякого поширення та мала багато відомих прихильників, одним із яких був Дж. Россіні [180, с. III–IV].

Отже, у кантаті «Аріадна на Наксосі» композитор використовує відомий сюжет про Аріадну, на який, нагадаємо, ще у 1707 р. А. Скарлатті написав однойменну кантату (див. підрозділ 2.1). Однак, значний часовий відрізок між двома кантатами (більше 80 років) і належність композиторів до різних стилів, звісно ж, відрізняє спосіб втілення як сюжету, так і жанрового інваріанту сольної кантати.

Аналітичний етюд кантати спирається на видання оригінального твору в супроводі фортепіано [305] (у каталозі А. ван Хобокена твір зазначений під номером Hob.XXVIb:2), а також на відео у виконанні струнного оркестру під орудою К. Хогвуда та солістки А. Аугер[66] – це дає можливість врахувати й темброві особливості звучання. Відомо, що оркестрова версія даної кантати

---

[64] Генріх Вільгельм фон Герстенберг (1737–1823) – німецький письменник, представник поезії «бурі і натиску».

[65] Георг (Йіржи) Бенда (1722–1795) – представник роду чеських музикантів XVII–XVIII ст., композитор, скрипаль, диригент. Серед творів: мелодрами («Аріадна на Наксосі», 1775; «Медея», 1775), зінгшпілі («Сільський ярмарок», 1775; «Ромео і Джульєтта», 1776), кантати, симфонії та інші інстрментальні твори [93, с. 94].

[66] https://youtu.be/zeANJR22t40 (Дата звернення 28.05.2019)

була створена учнем Й. Гайдна С. фон Нейкомм (S. Von Neukomm, 1778–1858) у 1808 р.[67] Отже параметр складу виконавців сольної кантати Й. Гайдна повністю відповідає найпоширенішому виду жанрового інваріанту – соліст й інструментальний супровід (у даному випадку фортепіано / оркестр).

За жанровим змістом кантата Й. Гайдна відноситься до світських, вона заснована на другій частині міфу про Аріадну. Дія розгортається безпосередньо на острові, подібно до твору А. Скарлатті. Однак, замість використання мови від автора або коментатора (як це було у А. Скарлатті), Й. Гайдн одразу вводить слухача у стан героїні. У нотному виданні кантати (клавір) попередньо виписана наступна ремарка: «Дія зображує піщаний пляж, оточений скелями. Видно, як корабель з вітрилами Тезея відходить від острова, а спляча Аріадна поступово прокидається».

Композиція сольної кантати оформлена як одночастинний твір із чотирма розділами. Їх послідовність відповідає послідовності частин у циклі барокового жанрового інваріанту:

R. (Accompagnato, Largo e sostenuto, «Мій улюблений Тезею, де ти?» / «Teseo mio ben, dove sei?»);

A. (Largo, «Де ти мій прекрасний скарбе?» / «Dove sei mio bel tesoro?»);

R. (Accompagnato, Andante – Adagio «Але, з ким я розмовляю?» / «Ma, a chi parlo?»);

A. (Larghetto – Presto, «Ах! Я хотіла би померти» / «Ah! Che morir vorrei»).

Не дивлячись на традиційне вирішення структури циклу, його наповнення якісно відрізняється від зразків барокових сольних кантат насамперед у збільшенні ролі гармонічного розвитку, який впливає на плавність переходу від одного розділу до іншого та додатково єднає весь тематичний матеріал завдяки чіткому гармонічному плану (Es-dur – B-dur – F-dur – f-moll). Крім того,

[67] https://youtu.be/zeANJR22t40 (Дата звернення 28.05.2019)

композитор постійно підкреслює єдність тематичного матеріалу завдяки трансформації певного ритмо-мелодичного комплексу – на відміну від композиторів бароко, які підкреслювали динамічність драматургії через уведення контрастного матеріалу, зосередження на певному афекті. Розглянемо деякі фрагменти сольної кантати Й. Гайдна з метою осмислення даного принципу розгортання музичного матеріалу.

Так, заявлена у ремарці сценічна ситуація відображається в інструментальному вступі першого акомпанованого речитативу. Повільний темп (*Adagio*), м'який тембр скрипок у першій октаві та прозора підтримка мелодії витриманими акордами (*Es-dur*) підкреслюють виразну мелодичну лінію. Мелодія, побудована на висхідному русі (спочатку по звуках секстакордів, а далі септакорду) із поступовим розширенням діапазону (від g – c^2) і примхливим ритмічним рисунком (з використанням 32-х, тріолей і пауз), створює образ млості та манірності, замальовуючи пробудження Аріадни.

Наступна мелодична фраза (тт. 4–6) вводить новий матеріал: поступовий низхідний рух від досягнутої у першій мелодичній фразі вершини. Короткі мотиви перериваються паузами, тим самим створюючи враження нерішучого руху, ніби крадькома, а висхідний стрибок на октаву (підкреслений штрихом *marcatto*), повторений двічі після секундових зітхань (т. 5, т. 6), додає комічного ефекту, та, деякою мірою, відтворює ситуацію таємної втечі Тезея.

Третій тематичний матеріал (з т. 10) виявляє одну із спільних рис усіх мелодичних фраз – повторення одного звуку (тричі або двічі). Однак, у третій мелодичній побудові, якщо виділити ядро мотиву, ним стане мала терція (*f–as*). Постійне повторювання звука *f* та обертання мелодії навколо малої терції формують враження очікування, тупцювання на одному місці (тт. 10–12). Фактично ці три тематичні побудови стануть основними елементами першого

розділу. Й. Гайдн використовує їх або без змін із варіантними завершенням, або із змінами (скороченням, звучанням мотивів у мінорі) *(Додаток А, Приклад 3.1)*.

Таким чином, до музичного матеріалу застосовується ретельна мотивна робота. Зокрема, на основі першої мелодичної фрази звучать епізоди в тт. 20–23, 57–60; на основі другої – тт. 24–26, 67–69, 71–73, 77–79; третьої – тт. 32–36, 47–49 (мінорний варіант).

Можна сказати навіть і більше: розвиток ритмічних чи мелодичних контурів певного тематичного утворення зустрічається не тільки в межах першої частини, а протягом всього твору.

Зокрема, прийом звукозображання «рожевого сяйва Аврори» (тт. 39, 41, 44), виражений секстолями (арпеджіо), використовується у другому речитативі героїні Andante – Adagio «Ma, a chi parlo?». Аріадна чує голос Тезея й інших греків, а також бачить їх корабель, розуміючи, що коханий зрадив її, плануючи таємну втечу. У цей момент Аріадна лютує, вона в розпачі, який і передає фігурація секстолей (арпеджіо) тепер не у високому регістрі, а навпаки – в низькому (тт. 197–205, 219–220) (*Додаток А, Приклад 3.2*).

Привертає увагу й прийом повторення одного звуку, репрезентованого у вступі першої частини. Якщо на початку він сприймався як ефект очікування, манірності, вишуканості, то в подальшому він набуває більш драматичних рис. Вже у арії Largo, «Dove sei mio bel tesoro?» *B-dur*, цей прийом вносить напруження, хвилювання, тривогу (пригадаємо, що даний засіб виразності входить у групу «мотивів тривоги» наприклад у творах Й. С. Баха за А. Швейцером [148, с. 385–386]). Композитор усвідомлено вводить цей елемент, поєднуючи його із секундами-«зітханнями». Наприклад, у другій арії це ще лише натяк на майбутні страждання героїні (тт. 87–88, 96–103, 105–113), він спочатку звучить у скрипок, однак потім входить до складу акордів супроводу (*Додаток А, Приклад 3.3*).

Цей прийом сягає кульмінації у розвитку матеріалу арії (тт. 127–129). Перед динамізованою репризою, у зоні домінантового предикту до основної тональності звучить декламаційно-речитативний епізод: Аріадна повторює свої запитання із першої частини «Де ти? Тезей!», які завдяки залученню високого регістру, октавного дублювання у поєднанні із нестримними пасажами вносять напругу, яка, однак, знімається поверненням матеріалу першого розділу арії (*Додаток А, Приклад 3.4*).

Подібний епізод з'являється в другому речитативі канати Andante – Adagio «Ma, a chi parlo?», у сцені викриття Аріадною намірів Тезея. Композитор видозмінює тематичний матеріал за рахунок: темпу (*Piu allegro*, тт. 213–218), гармонії (до цього звучання обмежується тональностями *C-dur*, *G-dur*) – залучення бемольної сфери (секстакорд *As–dur*, який енгармонічно переходить в D_6 тональності *cis-moll*), фактури (октавне подвоєння повторюваного басу, повторення звуку та заповнення середнього голосу шістнадцятими) (*Додаток А, Приклад 3.5*).

Цей епізод стає переломним у розвитку образу героїні. Її розпач починає зростати, не допомагає і гнівне звернення з метою помсти до богів. Мотив «тривоги» тепер зображає її безсилля, неспроможність змінити хід подій, вплинути на рішення коханого. Композитор підсилює розпач героїні через поєднання даного тематичного утворення (тт. 245–251) (партія скрипок) із мотивами віолончелей, де залучаються інтервали зб. 4 (*f-h*), зм. 3 (*h-des*), зм. 4 (*des-a*) (*Додаток А, Приклад 3.6*).

Початковий епізод фінальної арії *Larghetto–Presto* («Ah! Che morir vorrei», F-dur) звучить просвітлено, однак тужливо. Тепер Аріадна говорить лише про смерть. Навіть тут мотив «тривоги» та секундові інтонації зітхання виявляються у лінії пульсуючих акордів. Остаточний прорив відбувається після прискорення темпу (*Presto* 4/4, тт. 281–288). На витриманій домінантовій гармонії, у

предиктовій зоні до наступного епізоду арії у партії супроводу звучать два запитання (тт. 285–288), після яких останній заключний розділ звучить у f-moll «Misera abbandonata» («Жалюгідна й покинута») підкреслюючи трагічний фінал. (*Додаток А, Приклад 3.7*).

У результаті розгляду кантати Гайдна «Аріадна на Наксосі» можна зробити наступні висновки. Жанровий інваріант сольної кантати автором збережений повністю. Всі відмінності, які можна зафіксувати, відбуваються на стилістичному рівні, що є природним при переході жанру з однієї епохи до іншої. Композитор концентрує увагу на процесі змін психологічного стану героїні (на відміну від канати А. Скарлатті, де метою автора було продемонструвати втілення різних окремих та цілісних афектів, які переживає Аріадна, що підкреслює зміну стильових настанов між бароко і класицизмом). Особливої ролі набуває інструментальний супровід, в якому і відбувається зображення саме процесу емоційних змін героїні, його детальне коментування. Як виявив аналіз кантати, композитор використовує прийом мотивної роботи, завдяки якому досягається як поєднання великої кількості матеріалу (творення основних інтонаційних вузлів циклу), так і процес наскрізного розвитку. Завдяки послідовності характерних мотивів та їх трансформованих варіантів, Й. Гайдн музичними засобами розповідає історію Аріадни паралельно із вербальним текстом. Саме тому по-новому відбувається взаємодія інструментального супроводу та вокальної партії, тепер вони однаково інформативні та складають єдине ціле. У деяких випадках музична «розповідь» навіть випереджає вербальну. Наскрізність твору досягається також завдяки тональному плану: ми не повертаємось вкінці до тональності першої частини, не замикаємо коло тональностей, а навпаки – розмикаємо його (*Es-B-C (cis) C – F-f - F*).

Розглянемо особливості сольних кантат у доробку Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). Це п’ять творів на німецький текст, переважно духовно-релігійного змісту.

Як зазначено в монографії Г. Аберта, одна із ранніх кантат – «Поховальна музика» («Grabmusik», KV 42) написана в 1767 р. [314, с. 1–32]. Виконання її було приурочене до великого посту. Текст твору представляє духовний діалог, розмову між Душею (B) та Янголом (S). Кантата є показовою у декількох позиціях – засвоєння юним Моцартом так званого неаполітанського стилю (проникнення в церковні жанри форм та прийомів опери, особливо в мелодиці: фанфарна мелодика з широкими інтервалами, колоратури, виразність оркестру). Пізніше, у середині 70-х рр. Моцарт додав до тексту кантати заключний хор з невеликим увідним речитативом. Кантата складається із Речитативу Душі (B), Арії Душі (*D-dur*), Речитативу Янгола (*S*), Арії Янгола (*S*, *g-moll*), Речитативу Душі, Дуету Янгола та Душі (*Es-dur*), Речитативу Янгола, Хору (мішаний, *C-dur*) [1, с. 140, 476, 485].

Наступна кантата залишилась незавершеною «Тебе, душе всесвіту» («Dir, Seele des Weltalls», KV 429), яка виникла приблизно в 1783 р. [314, с. 96–109]. Г. Аберт вказує на існування трьох редакцій кантати: для двох тенорів і басу у супроводі клавіру, для вокального тріо із фортепіано та для чотириголосного хору із супроводом струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і двох фаготів [2, с. 77]. Однак в коментарях К. Сакви вказано, що редакції для вокального тріо та хору були зроблені значно пізніше, вже після смерті самого В. Моцарта, М. Штадлером [2, с. 448, 451, 452].

У 1785 р. була написана ще одна масонська кантата «Радість масона» («Die Maurerfreude», KV 471) для соло тенора, хору, у супроводі струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і кларнета, яка була виконана у Відні [314, с. 35–58]. Як вказує Г. Аберт, виконання кантати відбулося на честь Борна,

члена масонської ложі, який отримав вдячність імператора за винахід нового методу амальгамування. Автором тексту став масон – брат Франц Петран. Відомо також, що цю кантату виконали паризькі масони під час відвідування В. Моцартом ложи «До правди та єдності» в серпні 1791 р. [2, с. 77, 236]. Кантата складається із різних епізодів, таких як аріозо тенора, речитатив з акомпанементом та речитатив *secco* тенора та спільним епізодом (соло тенора, хор).

Не пов'язаною з ідеєю масонства є наступна кантата «Ви, пошановувачі Творця безмежного всесвіту» («Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», KV 619) для високого голосу у супроводі фортепіано [314, с. 59–64], липень 1791 р., на текст поета Ф. Г. Цигенхагена (1753–1806) [2, с. 78, 452].

Останньою стала кантата «Невелика масонська кантата» («Laut verkünde unsre Freude», KV 623), для двох тенорів та басу, текст Е. Шиканедера (1748–1812), написана в листопаді 1791 р. до освячення нового масонського храму [314, с. 65–94]. На сьогодні вважається, що автором тексту є Карл Людвіг Гізеке (Мецлер, 1761–1833). Кантата складається із шести частин: початковий і заключний хори (озвучують аналогічний матеріал), два речитативи, арія тенора та дует для тенора та баса. До того ж кантата має додаток у вигляді ще одного хору, який в наш час є австрійським національним гімном. Однак Г. Аберт заперечує написання цього хору В. Моцартом [2, с. 78, 452].

Розглянемо одну із найбільш типових щодо жанрового інваріанту кантат композитора детальніше. Кантата «Ви, пошановувачі Творця безмежного всесвіту» для високого голосу та фортепіано (клавесину), що за складом виконавців відповідає параметру жанрового інваріанту. Відповідно до жанрового змісту твір відноситься до виду сольної духовної кантати (*cantata spiritual*). Написана в останній рік життя композитора, вона є найменшою за обсягом (170 тактів) у порівнянні з іншими творами цього жанру.

Композиційна схема: вступ, речитатив та чотири наскрізні аріозо. Одночасно композитор і зберігає традиційні форми (речитатив і арія), і змінює їх. Цикл кантати «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», окрім безперервного гармонічного оновлення (*C-dur, C-dur, a-moll, d-moll, C-dur*), поєднується і за принципом контрасту характеру, темпу та метру кожного з розділів:

Вступ. Речитатив 1 р., *Andante maestoso*, 4/4;

Аріозо 2 р., *Andante*, 3/4;

Аріозо 3 р., *Allegro*, 4/4;

Аріозо 4 р., *Andante*, 6/8;

Аріозо 5 р., *Andante*, 4/4;

У Моцарта завдяки насиченій гармонії частини кантати набувають більшої єдності з явним прагненням до наскрізного руху. Розглянемо даний прийом детальніше.

Твір відкривається урочисто-піднесеним повільним вступом *Andante maestoso*. Характер початку кантати створений мажорним ладом, акордовою фактурою, пунктирним ритмом, динамікою *f*. Навіть у вступі композитор використовує контрастне співставлення епізодів. Його друга частина (тт. 6–10) − фактично сфера кадансування − виокремлює верхній мелодичний голос (тріольні низхідні фігурації, оспівування основного тону) та акордовий супровід. Доповнює інструментальний вступ речитатив, який є першим розділом та, своєї черги, має більш вільну частину (тт. 11–18) з мінімальною підтримкою інструменту та ритмічно впорядковану (a tempo, тт. 19–26), що підкорюється акордовій пульсації супроводу (*Додаток А*, *Приклад 3.8*).

Чотири з шести розділів кантати написані у вигляді невеликих аріозо.

Розділ 2, *Andante* (*C-dur*), витриманий у помірному темпі, тридольному метрі, із вокальною партією пісенного типу (рух мелодії по звукам акорду,

невеликі за обсягом фрази, хвилеподібна лінія руху мелодії, стрибки на сексту й септиму із плавним заповненням). Простота гармонічного розвитку, (без інтенсивних гармонічних змін) і прозора фактура, а також тридольний метр викликають асоціації з лендлером (*Додаток А, Приклад 3.9*).

Розділ 3, різко контрастуючий з попереднім, наступає стрімко, лише через восьму паузу. Темп змінюється на *Allegro*, розмір із тридольного переходить у 4/4. Оновлюється також тональний центр − *a-moll*. Мелодика вокальної партії стає більш різкою, напруженою, схвильованою: початкові ходи на кварту, однорідний ритм, структура мелодики з елементами декламаційності типу запитання – відповідь, широкі стрибки на октаву, елементи риторичних фігур (*catabasis*, *passus duriusculus*, *clamazione*).

Контраст другого розділу підкреслює й гармонія, пульсація якої ущільнюється (зміна гармонії відбувається переважно по півтактах, тональний розвиток: a-moll, d-moll, C-dur, a-moll, D-dur, E-dur, C-dur, a-moll). Партія фортепіано активізує розвиток за допомогою частої переміни фактури: спочатку (тт. 78–85) це активна мелодія, що передує вступу вокальної партії. Інтонаційна близькість мелодії в голосі та в партії фортепіано полягає в наслідуванні першої ритмічної фігури (восьма, чверть із крапкою), а також наявності широкого стрибка (у вокальній партії – кварти: тт. 80, 84; в акомпанементі – октава, тт. 78, 82 і секста, тт. 79, 83). Наступною зміною фактури стає використання ритмічної фігурації з другого розділу (наприклад, т. 34) ніби в оберненні (тт. 86–88), акордові фігурації (тт. 93–95) та повернення до початкового виду фактури (*Додаток А, Приклад 3.10*).

Наступний розділ 4, *Andante*, 6/8, звучить у *d-moll*. Півтора такти фортепіанного вступу в мелодії віддзеркалюють процес формування першої секстової інтонації у голосі поступовим завоюванням діапазону (тт. 107–108) від в. 3, ч. 4, ч. 5. Перша висхідна інтонація м. 6 заповнюється поступовим

низхідним рухом. У мінорному ладі з'являються «терпкі» інтонації малих та зменшених інтервалів, м. 2, зм 5 (т. 110), а також зм. 3 (т. 111). У партії фортепіано, окрім дублювання мелодичної лінії голосу, з'являється виразний підголосок (тт. 109–111), в якому також ніби застигає низхідна м. 2 (*d-cis*) (*Додаток А, Приклад 3.11*).

Наступний матеріал розділу (другий період) звучить більш напружено завдяки активізації фактури, розширенню діапазону нижнього регістру, постійній ритмічній пульсації (восьмими) у партії фортепіано, а наприкінці розділу – низхідній фігурі в октавному подвоєнні, яка відносно вокальної партії вступає на другу восьму (тт. 125–127). Вокальна партія другого періоду, навпаки, відрізняється від попередньої більшою ритмічною стабільністю. Тут переважає формула «четверть – восьма» (тт. 122–125). Плавність мелодичної лінії порушує зм. 4 (т. 122). Певної трансформації зазнає й інтонація висхідної сексти, яка на початку звучала ніжно, а наприкінці розділу змінилась на патетичні заклики (тт. 126–127).

Особливу увагу звертає на себе підголосок у партії фортепіано. Наприклад, у т. 122, поряд із зм. 4 у голосі (по горизонталі), звучить також зм. 4 по вертикалі (між двома лініями у партії правої руки та між підголоском і вокальною партією). Якщо звернути увагу окремо на середній та нижній голоси у партії фортепіано, то тут знаходимо також зменшені інтервали: зм. 4 (т. 122), зб. 4 (т. 123), зб. 4, зм. 7 (т. 124), зб. 9, зб. 6 (т. 124). Така насиченість зменшеними і збільшеними інтервалами у прохідному та допоміжному русі додає напруженості загальному звучанню епізоду. Інтервал висхідної сексти змінює свою характеристику із лірично-пісенного на початку розділу на активно-наративний наприкінці розділу (тт. 126–127) (*Додаток А, Приклад 3.12*).

5 розділ, *Andante a tempo*, помітно відрізняється від попереднього, насамперед розміром – 4/4. Змінюється і фактура, тепер це акордові вертикалі. Гармонія поступово спрощується, інтенсивність гармонічної пульсації на початку розділу складає півтакт, пізніше – від цілого такту до двох тактів. Широкі активні висхідні інтонації у вокальній партії (кварта тт. 135–136, секста тт. 138–139) та рух по звуках акордів (тт. 141–142, тт. 144–145), а також пульсуючі акорди правої руки створюють враження урочистого промовляння та нагадують гимнічні жанри (*Додаток А, Приклад 3.13*).

Фінальний розділ *Allegro*, 4/4 виконує функцію ***коди***. Повернення до основної тональності C-dur створює тональну арку із початковими розділами кантати. У коді здійснюється кадансування, а прискорення, завдяки зміні темпу і пульсуючої ритмічної одиниці такту (у супроводі у попередньому розділі – восьмі, в останньому – чверті), нагадує типові для В. Моцарта фінали – швидкі, яскраві, неспинні.

Оригінальним прийомом переходів від одного аріозо до іншого у В. А. Моцарта стають короткі (потактові) речитативи-зв’язки. У кантаті «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt» це речитативи № 2 і № 3 між третім та четвертим (тт. 105–106) та четвертим і п’ятим розділами (тт. 128–129).

Досягнення наскрізного руху у творі забезпечується поступовим зменшенням масштабів наступних епізодів (наприклад р. 1–26 тактів, р. 6–19) та відсутністю повторів у цілому творі, тобто між аріозними розділами. Хоча повторність як мотивний розвиток все ж таки зустрічається. Наприклад, у розділі 2 написаному у простій тричастинній формі, де останній епізод є тональною репризою, із майже точним повтором чотирьох тактів акомпанементу (тт. 63–66), іншою мелодією та зміненим завершенням. А також у наступному розділі 3, написаному теж у простій тричастинній формі, останній

епізод виконує функцію скороченої динамізованої репризи, у якій повністю повторені перші три такти (два в акомпанементі та третій у мелодії, тт. 99–101).

Таким чином, у даній кантаті можна побачити, з одного боку, збереження всіх параметрів жанрового інваріанту: змісту, складу виконавців, композиції. З іншого, динамізація розвитку досягається шляхом об’єднання розділів у злитноциклічну композицію, зменшення їх масштабів, тематичної єдності циклу. В такий спосіб намічається ще один із шляхів розвитку та прилаштування жанру сольної кантати до нових стильових умов: видозміна композиційної схеми при збереженні типового складу виконавців і домінуванні принципу сольності.

До жанру кантати звертався також Людвіг ван Бетховен (1770–1827). У жанрі кантати композитором створено чотири опуси, із них два написані в останнє десятиліття XVIII ст., а інші два – у першій третині XIX ст. Зокрема це кантати: «На смерть Йосипа II» та «Вступ на царювання Леопольда II» (на тексти А. Авердонка / A. Averdonk). Обидва твори були написані 1790 р на замовлення боннського «Товариство любителів читання». Перша – до урочистого засідання, присвяченого пам’яті імператора-«просвітника», друга – до коронації нового монарха Леопольда II. Однак спілка відхилила обидві кантати у зв’язку з їх технічними складностями [46, с. 96–97, 99–100].

Зауважимо, що саме ці два твори Л. ван Бетховен показав Й. Гайдну, котрий перебував на той час у Бонні. Як зазначає А. Альшванг, кантати отримали гідну оцінку старого майстра. Саме цей успіх став одним із вирішальних у прийнятті рішення молодим композитором навчатися у Й. Гайдна та переїхати до Відня [4, с. 51–52].

Інші кантати: «Славетна мить» («Der glorreiche Augenblick» сл. А. Вейсенбаха, 1814 р.), для солістів, хору та оркестру [4, с. 301]; «Морська

тиша і щасливе плавання» («Meeresstille und glückliche Fahrt», сл. И. В. Гете, 1814-1815 рр.) для змішаного хору та оркестру [4, с. 303].

А. Альшванг також називає один із найбільш ранніх творів Бетховена: «Траурну кантату пам'яті Кресенера» (одного із покровителів сімейства Бетховенів). Про цей твір згадує віолончеліст Мауфер, який стверджує, що кантата була написана юним композитором в дванадцятирічному віці. Кантата була виконана капелою під керівництвом А. Луркезі проте вважається втраченою [4, с. 57].

Тобто до жанру кантати композитор звертався як на початку свого творчого шляху, так і в останній період.

Однак, у творах Л. Бетховена, на відміну від Й. Гайдна і В. А. Моцарта, значно збільшена роль хору у кантатах «На смерть Йосипа II» та «Вступ на царювання Леопольда II», а також відчутна його головуюча домінантна функція у двох інших композиція початку XIX ст. Це нам дає підстави вважати два останніх твори хоровими кантатами (хор репрезентує головну ідею твору, саме хорові частини складають каркас композиції та навіть у «сольних», а точніше – ансамблевих розділах важливу роль відіграє збереження чотириголосної фактури), тому у даному дослідженні ми обмежимося розглядом двох вище зазначених кантат, розглянемо особливості їх композицій та спробуємо виявити в чому ж заключається перевага соліста (солістів) над хором.

Обидві ранні кантати мають особливу внутрішню будову циклу і можуть бути розглянутими з позицій видозміни композиційного параметру жанрового інваріанту сольної кантати. Зокрема, опус «На смерть Иосифа II» (для баса і сопрано соло, хору та оркестру) [229] складається із наступних частин: 1) хор «Мертвий! Мертвий! Він стогне через безплідну ніч» («Tot! Tot, stohnt es durch die öde Nacht»), 2) речитатив баса «Чудовисько чиє ім'я – фанатизм, виникло із глибин аду, простягнулось між Землею та Сонцем і настала ніч» («Ein

Ungeheuer, sein Name Fanatismus»), 3) арія баса «Тоді прийшов Йосип» («Da kam Joseph»), 4) арія сопрано з хором «Потім люди піднялися на світло» («Da stiegen die Menschen an's Licht», 1 р. соло S, 2 р. хор), 5) речитатив сопрано «Він спить розвантажений від турбот своїх» («Er schläft, von den Sorgen seiner Welten entladen»), 6) арія сопрано «Тут великий страждальник дрімає у своєму тихому спокої» («Hier schlummert seinen stillen Frieden der grosse Dulder»), 7) хор «Мертвий! Мертвий! Він стогне через безплідну ніч» (текст першого хору).

З огляду на структуру кантати відмітимо, що суто хорові частини як завершені відокремлені номери, розміщені напочатку та наприкінці твору. Матеріал першого хору, повторено у останньому проте на відміну від початкового за участю солістів. Додавання хору у композицію сольної кантати ми вже раніше відмічали, у Й. Гайдна та В. А. Моцарта, окрім того можемо зазначити його використання у сольних кантатах Д. Чімарози (серед італійських композиторів) із підкреслено допоміжною доповнюючою вступною та заключною фінкціями [159, с. 156]. І у даному творі Л. Бетховена хор виконує вступну та заключну функції завдяки повторності (тексту та музичного матеріалу), а також несе об’єднуюче смислове навантаження, як виразника інтонаційної сфери скорботи, жалю.

Заслуговує уваги також і той факт, що при наявності двох солістів, кожен із них представлений групою окремих номерів, тож як і у жанровому інваріанті сольних кантат барокового періоду, солісти представлені почергово у власних речитативах та аріях. Їх об’єднання у завершальному хорі використано як прийом підсилення скорботи та патетики у фіналі твору. Варто також підкреслити, що кожен із солістів репрезентує свою інтонаційно-образну сферу, котра виявлена як у відборі поетичного тексту так і на рівні засобів виразнсті. У соліста Баса це героїко-трагічна сфера (нестійкість послідовності акордів у речитативі, швидкий темп Presto, мотиви circulacio, catabasis, pasus duriusculus, у

речитативі, та ре –мажор, використання тембру валторн, чіткий лапідарний ритм, темп Allegro maestoso у арії). Сфера частин за участю сопрано просвітлено-споглядальна, проте із елементами скорботи (сольні фрагменти флейти та гобоя, відсутність партії валторн, розмір 3/4, помірний темп Andante con moto, тональність фа-мажор, фігурація арпеджіо по звукам акордів у супроводі арії із хором, збереження розміру, та помірного темпу Adagio con afetto, мі-бемоль мажор, м'які та заокруглені мелодичні звороти у сольній арії, а також гармонічна нестійкість, обмеженість супроводу групою струнних та флейтою, ходи по зм.$^{5}_{3}$, та різкі інтервали у скорботному речитативі).

Особливістю кантати «На смерть Йосипа II» є арія сопрано із хором, однак і тут варто відмітити доповнюючу роль хору. Адже, саме його партія не вносить у арію контрастного матеріалу. Навпаки при повторенні першого розділу партії сопрано у другому, партія хора лише підсвічує мелодичну лінію соліста акордовим складом фактури.

Кантата «Вступ на царювання Леопольда II» (для солістів сопрано, тенора, баса, мішаного хору та оркестру) [228] складається із: 1) речитативу сопрано «Він дрімає» («Er schlummert») з хором «Нехай відпочиває великий князь!» («Lasst sanft den grossen Fürsten Ruhen!»), 2) арії сопрано «Потік, блаженство, течія!» («Fliesse, Wonnezahre, fliesse!»), 3) речитативу басу «Ви дивуєтесь, народи землі!» («Ihr staunt, Völker der Erde!»), 4) речитативу тенора «Як моє серце тремтить від захоплення!» («Wie bebt mein Herz vor Wonne!»), 5) терцету солістів «Ти, що назвав Йосипа її батьком» («Ihr, die Joseph ihren Vater nannten!»), 6) заключного хору із солістами «Порятунок! Стрімголов, мільйони» («Heil! Stürzet nieder, Millionen»).

Зрозуміло, що за характером, твір відрізняється від попереднього, основна сфера образів це радість, патетика та урочистість, тому й композиція підпорядкована ідеї наростання почуття захоплення завдяки максимальній

концентрації виконавців у фінальних частинах кантати (спочатку привітальний терцет, і наприкінці хор із солістами). Зазначений із хором вступний речитатив сопрано вартий уваги, оскільки його визначення є досить умовним. Попри 72 такти даної частини, хор співає лише єдину репліку на її початку («Нехай відпочиває великий князь!», яка займає всього 3 такти), і в подальшому, до кінця речитативу мовчить.

Як і у попередній кантаті, кожен із солісті представлений власними завершеними частинами, проте нерівноцінно. Найбільшої кількості частин відведено сопрано (речитатив у супроводі оркестру, та арія). Речитативи баса та тенора невеликі за об'ємом (11 та 10 тактів відповідно), а також відрізняються меншою кількістю акомпануючої групи. Отже, якщо у частинах солюючого сопрано був використаний повний оркестр, то у речитативі басу наявні лише віолончелі та бас, які витримують ряд акордів. У речитативі тенора акомпанує вже ціла струнна група без духових, яка також не відрізняється особливою активністю. Таке скорочення інструментальної партії та її статичність в обох речитативах нагадують речитативи secco, хоча такими являються лише частково з огляду відсутність тематичної відокремленості та статичності.

Дві останні частини, як і зазначалося раніше, використані з метою наростання звукової маси, та досягненню урочистого апофеозу – спільного прославлення нового імператора.

Отже, з огляду на параметр композиції жанрового інваріанту у творах Л. ван Бетховена та його втілення можемо констатувати переосмислення циклу кантати, не зважаючи на традиційність оформлення та назви частин. Зокрема, це нове наповнення хоровим епізодом вже звичних для жанрового інваріанту сольної кантати форм – речитативу та арії для соліста у супроводі оркестру. Однак, не зважаючи на це у кантатах відчутна перевага принципу сольності, через чітке розмежування тембрів солістів завдяки їх послідовному залученню в

окремих завершених частинах (почергове звучання солістів басу та сопрано у першій кантаті та сопрано, тенора і басу у другій кантаті). Збереження даного засадничого для жанрового інваріанту принципу, та їх відносно традиційні параметри композиції, жанровго змісту та складу виконавців і дозволяють відносити дані кантати Л. ван Бетховена до сольних кантат.

Відмітимо також особливу роль оркестру, який у Бетховена заповнює простір звучання не тільки арій і хорів, а й речитативів. Таким чином, на даних кантатах можемо прослідкувати видозміну жанрового інваріанту барокової сольної кантати. Її дискретність структури, типові види речитативів та арій, поєднуються із хором, який спонукає композитора до експериментів із взаємодією між хором, солістами і оркестром.

Таким чином, у розвитку сольної кантати у творчості віденських класиків можна виокремити два напрямки. Перший пов’язаний зі збереженням параметрів жанрового інваріанту при видозміні їх стилістичного наповнення, що є зрозумілим при переході жанру від барокової до класичної епохи. Другий – поступова відозміна жанру, нівелювання його рис, зближення із «великою» кантатою (найбільш яскраво проявляє себе в доробку Л. Бетховена). Спільність і відмінність у трактуванні жанрового інваріанту бароковою і класичною епохою демонструється нами у *Таблиці 3.1*, у першій колонці якої означені основні параметри жанрового інваріанту, у другій особливості їх реалізації у жанрі сольної кантати барокової доби (що і вважається нами суто жанровими інваріантом сольної кантати), у третій – їх реалізація у класичному стилі.

Таблиця 3.1

Параметри жанрового інваріанту	**Бароковий стиль**	**Класичний стиль**
Соціально-культурна функція (або умови	Відноситься до групи репрезентативних	Відноситься до групи репрезентативних

побутування конкретного жанру)	жанрів, один з провідних у жанровому фонді епохи.	жанрів. Відхід жанру з провідних позицій; використання його в умовах аматорського музикування, оказіональних подій, навчальному процесі.
Жанровий зміст	Наявність поетичного або прозового світського (сюжетність на основі античних міфів та класичної античної літератури) і духовного (літургічного і паралітургічного) тексту.	До традиційних для барокової кантати поетичних текстів додаються сучасні (на момент створення творів) тексти німецькою мовою.
Склад виконавців	Соліст-вокаліст й інструментальний супровід.	До традиційного виконавського складу (витриманого басу, невеликого інструментального ансамблю або ж й оркестру барокового складу) додається дві основні тенденції 1. Камернізація складу виконавців, та 2. розширений їх склад за рахунок хору (виконує побічну, доповнюючу функції), та використання оркестру класичної доби.
Композиційна схема	Циклічна композиція, основними складовими частинами якої є арія і речитатив.	Одночасно з традиційною структурою застосовуються злитноцикличні форми.

3.2 Сольна кантата у Франції епохи романтизму: погляд Г. Берліоза

Широкого розповсюдження та популярності сольна кантата набуває на території Франції. Питанням імплантації жанру до відмінної від італійської культури, а також особливостям його поширення та причинам популяризації присвячено спеціальне дослідження Д. Тунлі «Французька кантата XVIII ст.» [212]. Зазначимо, що представлені автором ключові ідеї демонструють формування на території Франції сталої традиції звернення до сольної кантати, її національної трансформації та, водночас, збереження основних ознак жанру сольної кантати, які ми визначаємо як параметри жанрового інваріанту. Увага на даних позиціях дозволить зрозуміти і виявити процеси, які відбувалися з сольною кантатою у XIX ст. загалом та у творчості Г. Берліоза, зокрема.

Так, автор пише, що знайомство французів із модним і новим на той час для Франції жанром розпочинається з концертних турів італійського композитора Луїджі Россі (з 1647). Д. Тунлі наголошує, що від першого знайомства із сольною кантатою знадобиться ще принаймні півстоліття аби французькі композитори прийняли даний жанр та почали його активно розвивати [212, с. 1].

Сам термін «кантата» використовується у Словнику Себастьяна де Броссара у першому виданні як переклад італійського терміну «cantata, cantada» (1703) і лише у наступних виданнях визначений як своєрідний жанровий вид «французькі кантати» (cantate française). До цього моменту навіть до творів, які можна вважати ранніми зразками сольних французьких кантат (як наприклад до творів М. А. Шарпантьє /1643–1703), атрибуція жанру не застосовується [212, с. 2].

Серед основних причин поширення сольної кантати на території Франції Д. Тунлі називає значний інтерес до італійської музичної культури в цілому, вокального мистецтва Італії та його репрезентанта опери, що активно

виявляється вже в останні роки правління короля Людовіка XIV. Автор називає осередки активної «пропаганди» італійського мистецтва: першої черги, утворені та швидко розповсюджені французькі салони, які за значенням дорівнювали італійським академіям. Окрім того, важливу роль у поширенні жанру зіграли так звані «Французькі концерти» організовані Ф.-А. Філідором (F.-A. Philidor, 1682–1728), на яких виконувались твори духовного і світського змісту, у тому числі, за словами дослідника, й сольні кантати [212, с. 6–14].

Одним із перших французьких композиторів XVIII ст., який звернувся до жанру сольної кантати, став Ж.-Б. Морін[68] (J.-B. Morin, 1677–1745). Його плідна праця у даному жанрі стала можливою завдяки видатному покровителю, меценату та шанувальнику італійського мистецтва Філіпу I Орлеанському, котрий сприяв як виконанню творів у своєму палаці, так і їх розповсюдженню у друкованих виданнях[69] [там само, с. 46].

Із досліджень Е. Шмітца та Д. Тунлі можна дізнатися про багатьох французьких композиторів, котрі активно розвивали жанр світської та духовної сольної кантати[70]. Останній загострює увагу на спільних і відмінних рисах італійського та французького стилів, втілених у творах даного жанру. Впізнаваною французька сольна кантата стала завдяки її танцювальній природі, адже барокове музичне мистецтво Франції було сконцентроване насамперед у жанрі балету de cour та ліричній трагедії (tragédie lyrique), де танець був невід'ємною частиною сценічної дії (урочисті ходи, танцювальні дивертисменти святкового, пасторального, чарівного характеру посилювали декоративно-

---

[68] Ж.-Б. Морін «Французькі кантати на один і два голоси у супроводі інструментів» («Cantates françoises à une et deux voix melées de symphonies», Livre Premier, Livre Second, 1706) [312; 313].

[69] Осередком виконання духовної італійської музики була церква Святого Андрія (presbytery of St André-des-Arts) на чолі із абатом Н. Матьє (N. Mathieu) [176].

[70] Н. Берньє (N. Bernier), Т.-Л. Буржуа (T.-L. Bourgeois), Б. де Молан (B. de Molan), М. де Монтлер (M. de Montéclair), Ф. Курбуа (P. Courbois), А. Детуш (A. Destouches), Ш. Г. Жерве (Ch.-H. Gervais), Л. Жерве (L. Gervais), Ж. де Ла Герр (J. de La Guerre), К. де Бламонт (C. de Blamont) та ін. [208, с. 191, 200].

видовищні якості спектаклю). Традиція залучення балету до оперних вистав існувала ще довгий час і виявилася досить стійкою[71]. Саме тому наявність у жанрі сольної кантати елементів балету не викликає сумніву та є характерною рисою її французького різновиду[72].

Невід'ємною ознакою французької сольних кантати є також і склад супроводу. Національні риси жанру виявляються через використання інструментів із своєрідним тембром, зокрема, мюзету (musette de cour)[73], особливо у творах пасторального характеру. Також французькі композитори серед солюючих інструментів надають перевагу флейтам, аніж скрипкам. Зазначимо, що у французьких сольних кантатах представлено два види акомпанементу, які є основними для жанрового інваріанту: «без симфонії» («sans symphonie») мається на увазі лише із контінуо та у супроводі інструментів («avec symphonie»). Склад інструментів під час особливо урочистих зібрань урізноманітнюється трубами, ріжками, гобоями, фаготами та барабанами.

Відповідність французьких сольних кантат бароковому жанровому інваріанту виявляється й через параметр змісту, представлений низкою міфологічних і пасторальних сюжетів, а також творами духовного спрямування.

На думку Д. Туні, у жанрі сольної кантати найбільш природного балансу між французьким та італійським стилями досягає Л.-Н. Клерамбо (L.-

---

[71] Наприклад Є. Шмітц зазначає кантату Ж. Обера (J. Aubert) «Балет Шантілі» (Ballet de Chantilly, 1722) яку копозитор насичує балетними номерами [208, с 234].

[72] Як, наприклад, у сольній кантаті Л.-Н. Клерамбо «Ліандр і Геро» («Léandre et Héros») [285, F. 18–47 [22–51]] вступна частина позначена як Ритурнель алеманда, який зустрічається тричі протягом циклу. Окремої уваги заслуговує і розвинена прелюдія до арії Героя, позначена як «Буря» («Tempête») F. 32–39 [36–43] із другої збірки «Французьких кантат Н. Клерамбо» («Cantates françoises mellées de simphonies», Livre IIe).

[73] Як, приміром, у сольній кантаті Л.-Н. Клерамбо «Мюзет» («La Musette à voix seule et une musette») із збірника Т.2 «Французьких кантат» [285, F. 48–61 [52–57]]. Використання даного інструменту у творах Л.-Н. Клерамбо та Ж.-Ф. Рамо (J.-P. Rameau) відмічає Є. Шмітц [208, с. 215, 224, 226].

N. Clérambault, 1676–1749) – придворний композитор, скрипаль, клавесиніст та органіст Людовика XIV. Його діяльність виходила за межі королівського двору, він обіймав посаду придворного органіста в різних паризьких храмах, а також був музичним керівником пансіону для дівчат Сен-Сір. Для своїх вихованок Клерамбо написав значну кількість кантат на греко-римські міфологічні сюжети. Їх кількість сягає тридцяти, вони зібрані в п'яти збірниках та були видані ще за життя композитора (1710–1726 рр.)[74].

Іншим автором, який писав у жанрі сольної кантати, став молодший сучасник Л.-Н. Клерамбо – Ж.-Ф. Рамо (1683–1764), композитор і музичний теоретик. Серед різноманітних жанрів у доробку композитора, окрім значної кількості опер та клавірної музики, є й кантати для одного та двох голосів із *basso continuo*. Назви кантат говорять про орієнтування композитора на міфологічні сюжети[75].

Д. Тунлі вважає, що із другої половини XVIII ст. сольна кантата втрачає популярність, а на її місце приходить жанр «кантатіль» (cantatille, що українською перекладається як маленька кантата). За визначенням автора – це циклічний твір, який складається із двох-трьох аріозних епізодів та одного чи двох коротких речитативів. Вважаючи даний жанровий різновид показником стилістичної зміни у бік класичного стилю, дослідник пов'язує новацію із стилем рококо (завдяки перевантаженню музичного тексту прикрасами,

---

[74] Серед них Є. Шмітц називає кантати «Амур і Бахус» («L'amour et Bacchus»), «Медея» («Medea»), «Пігмаліон» («Pygmalion»), «Пірам і Фісба» («Pyrame et Thisbé»), «Поліфем» («Polyphème») та ін. Однак відмічає, що найбільш популярною на той час була кантата «Орфей» («Orphée») [208, с. 211–215].

[75] Сольні кантати Ж.-Ф. Рамо називає Є. Шмітц, серед яких «Ошукані закохані» («Les amants trahis»), «Орфей» («Orphée») – обидві 1721 р.; «Нетерплячий» («L'impatience»), «Медея» («Medea») – обидві 1722 р.; «Аквілон та Орітія» («Aquilon et Orithie») з концертуючою скрипкою, «Фетіда» («Thétis») із скрипкою та віолою – обидві 1727 р.; «Вірний пастух» («Le berger fidèle») з двома скрипками, 1728 р. [208, с. 224–227], із списком кантат можна ознайомитись також у спеціальній праці К. Гірдлстоуна (C. Girdlestone) присвяченій творчості композитора, у розділі «Кантати і мотети» [177, с. 53–71] та у доробку композитора [192].

заміщенням інтенсивності музичного розвитку та різноманітності драматургії рясною орнаментикою мелодичної лінії)[76] [212, с. 168–188]. З цим твердженням автора необхідно погодитись, бо тенденцію до скорочення розмірів циклу, взагалі, та речитативу, зокрема, ми спостерігали і у італійських композиторів першої половини XVIII ст., проте з тією різницею, що для внутрішніх видозмін жанрового інваріанту сольної кантати вони не шукали нового терміну.

Друга половина XVIII ст. характеризується активними змінами в оперному мистецтві. Після ліричних трагедій Ж.-Б. Люллі (J.-B. Lully) та опер Ж.-Ф. Рамо набирає обертів новий для Франції жанр опера комік (opéra-comique). Її стрімкий розвиток і шалена популярність завдячені характерній ознаці жанру – гострому соціальному підтексту, який лише посилюється до кінця століття. Додатковим стимулом розвитку оперного мистецтва Франції стає діяльність німецького композитора К. Глюка (C. Gluck) у Парижі, що, як відомо, викликала жагучу полеміку між його прибічниками та суперниками, відому в історії музики як «війна глюкістів і піччіністів». Таким чином, і у Франції, як у цей самий час і в Австрії, сольна кантата відходить з провідних позицій. Більшість французьких композиторів цього періоду повністю захоплені оперним жанром (Ж.-Ж. Руссо / J.-J. Rousseau, Е. Дуні / E. Duni, П. Монсіньї / P. Monsigny, А. Ґретрі / A. Grétry).

Однак, сольна кантата залишається одним із жанрів у творчості французьких композиторів італійського походження, наприклад, Г. Л. Спонтіні (G. L. Spontini, 1774–1851) та Л. Керубіні (L. Cherubini, 1760–1842). Послідовник композиторів неаполітанської школи Л. Спонтіні прославився як оперний композитор. Значну частину свого життя він провів у Парижі, де став членом Паризької академії мистецтв (1839), був директором італійського театру

[76] Композитори, що працювали у жанрі кантатіль, здебільшого маловідомі широкому загалу. Серед них: Ч. Море (Ch. Mouret), М. Л. Лефевр (M. L. Lefebvre), П. де Ла Гард (P. de La Garde), Ш. д'Гербейн (Ch. d'Herbain) [176].

(1810–1812) та придворним композитором Людовіка XVIII (з 1814). Саме із Парижем пов’язані найвизначніші досягнення композитора в оперному жанрі (опера «Весталка», 1805). Окрім опер, композитор писав і в інших жанрах, у тому числі, у жанрі сольної кантати: зокрема, відома одна із його кантат на тексти Л. Балоккі (L. Balocchi) «Відмінна гонка» («L'eccelsa gara», 1806) [173, с. 61–81, 273–288].

Одним із французьких композиторів межі XVIII–XIX ст., який також працював у жанрі кантати, був Л. Керубіні. Італієць за національністю, він вчився в місті Болонья під керівництвом Дж. Сарті (G. Sarti). Сам композитор багато часу присвятив педагогічній діяльності у Парижі, пройшов шлях від інспектора і викладача до директора Паризької консерваторії (1822–1841). Л. Керубіні написав кілька теоретичних праць, у тому числі навчальний посібник «Курс контрапункту та фуги». Найяскравіше він виявив себе в оперному жанрі, однак серед доробку композитора є й кантати («Амфіон» / «Amphion», 1786 р.; «Цирцея» / «Circé», 1789 р.; «Клітемнестра» / «Clytemnestre», 1794 р.; «Весілля Соломона» / «Le mariage de Salomon», 1816 р.) [174], які за своєю структурою та головними ознаками відповідають жанровому інваріанту. Зокрема, кантата «Весілля Соломона» [283] написана для солюючого тенора у супроводі оркестру (2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторни, 2 скрипки, альт, віолончель, конрабас) та чоловічого хору. Одночастинний цикл кантати складається із різнохарактерних розділів, серед яких: інструментальний вступ, речитатив accompagnato, арія тенора, речитатив accompagnato, аріозо тенора, заключний хор. Підкреслимо, що саме такі тенденції в розвитку жанру, як створення злитночиклічної композиції і додавання хору, ми спостерігали попередньо у творчості віденських класиків.

Таким чином, шляхом ознайомлення із доробками французьких композиторів можемо окреслити коло зацікавлених у жанрі сольної кантати та усвідомити і виявити спадкоємність її створення на межі XVIII–XIX ст.

Окрім значної популярності у Франції оперного жанру, варто згадати й про іншу причину знецінення сольної кантати та її відходу на периферію. Це, зокрема, Велика французька революція та викликані нею суспільно-політичні зміни[77]. Без перебільшення можна сказати про руйнування основних осередків існування та підтримання жанру сольної кантати, зокрема, це винищення правлячої королівської династії та формування антимонархічних настроїв у суспільстві, заклики про рівність всіх прошарків населення і нівелювання аристократії, а разом із ними й системи покровительства й меценатства та салонного музикування. Якщо жанр ораторії асоціювався, насамперед, із духовенством як представником правлячої верхівки [17, с. 34], то сольна кантата існувала як придворний аристократичний жанр і, відповідно, асоціювалась з цим прошарком суспільства.

Музичне мистецтво Франції стрімко змінювалося і чутливо реагувало на соціально-політичні перетворення. Попитом користуються більш актуальні жанри, насамперед масові, які здатні задовольнити естетичні потреби революційно налаштованих верств суспільства: хорові пісні (у т. ч. і створена спеціально «Марсельєза» К. Руже де Ліля / «La Marseillaise» C. Rouget de Lisle), гімни, апофеози, агітаційні спектаклі, військово-духова музика.

Отже, якщо ораторія, як більш масштабний жанр, змогла повернутися до списку затребуваних концертних творів XIX ст. [17, с. 34–35], то сольна кантата, переживаючи значні переміни й потрясіння, знайшла місце у своєрідній

[77] Встановлення Республіки – 1792 р., утворення і проголошення Імперії Наполеона Бонапарта – 1804 р., період так званої реставрації Конституційної монархії Бурбонів – 1814 р., Друга Республіка – 1848 р., Друга Імперія – 1852 р., Третя Республіка – 1875 р. [17, с. 34].

резервації. Нею стало, насамперед, середовище Паризької консерваторії та програмні вимоги спеціального конкурсу – Римської премії.

Римська премія була престижною нагородою у Франції, яка свідчила про визнання митця. Заснована ще у 1663 р., спочатку вона присуджувалась художникам, граверам та архітекторам. Її патроном початково був сам король Франції Людовік XIV. З 1666 р. проживання лауреатів організовувалось спеціальною Французькою академією в Римі, яку заснував там Ж.-Б. Кольбер (J.-B. Colbert). Із 1803 р. була додана ще одна номінація – композиторська, а проживання лауреатів було перенесено на відому віллу італійських меценатів Медичі [93, с. 730]. Загалом конкурс на здобуття Римської премії проіснував до 1968 р.! Неймовірно, але саме завдяки жорстким та незмінним (консервативним) конкурсним умовам, які понад півтора століття існування конкурсу викликали обурення і супротив (як, наприклад, під час участі Г. Берліоза / H. Berlioz, К. Дебюсі / C. Debussy та М. Равеля / M. Ravel), сольна кантата функціонувала все XIX ст. та впевнено подолала рубіж XX ст. Ймовірно, що активне її застосування до 1968 р. сприяло ознайомленню із жанром композиторів інших європейських країн.

На офіційному сайті Римської премії зазначено [188], що композиторський конкурс проводили у два етапи. Спочатку відбувався, так званий відбірковий тур, в якому всім бажаючим пропонували написати багатоголосну інструментальну та хорову фуги на задані теми за один день. І лише після даного випробування, деяких учасників допускали до фінального туру змагань, де головним завданням було написання кантати на заданий текст для солюючого голосу (голосів) у супроводі оркестру, яка за складом повинна мати інструментальний розгорнутий вступ, послідовність не менше як двох речитативів та двох арій. Також відмітимо, що саме спираючись на вимоги до творів, що ідеально описують саме жанровий інваріант сольної кантати, і

термінологію використану на офіційному сайті премії, де поряд із визначенням «кантата» (Cantate), використано терміни «лірична сцена» (La scène lyrique) для номінантів до 1960 року, та з 1960 по 1968 «лірична поема» (Poème lyrique)[78], ми робимо висновок про те, що дані жанрові визначення застосовані в даному контексті як синоніми, на це також вказує їх спільне використання у визначенні одного й того ж твору.

Функціонування жанру в професійному середовищі консерваторії та затребуваність у якості фінального конкурсного твору на Римську премію спонукали молодих композиторів створювати нові й нові сольні кантати. Одним із таких композиторів був і Гектор Берліоз (1803–1869). Його творчість обрано для розгляду, оскільки він являється одним із яскравих представників романтизму в музиці, котрий започаткував програмний симфонізм, тяжів до театралізації симфонічної музики, збільшення масштабів як самих творів, так і їх звучання, що проявилося у оркестрових, формотвочих та гармонічних нововведеннях.

Його знайомство із сольною кантатою відбулося у період підготовки до вступу до консерваторії та зустрічі із викладачем композиції Ж.-Ф. Лесюером (J.-F. Lesueur). Саме йому, на той час вже професору консерваторії, Г. Берліоз вперше продемонстрував кантату «Араб та його кінь» («L'Arabe et son cheval», 1823 р., що не зберіглася, для баса у супроводі великого оркестру, на текст Ш. Міллвуа / C. Millevoye [143, с. 50, 536]).

Серед доробку композитора можемо виокремити наступні твори, що відповідають жанровому інваріанту сольної кантати: «Смерть Орфея» («La mort D'Orphée»[79], для соліста, мішаного хору та великого оркестру, 1827), «Ермінія»

---

[78] Презентація (Présentation) [188].

[79] Твір із назвою «Смерть Орфея» існує у декількох редакціях. В даному випадку, визначаючи жанр як сольну канту, ми спираємося на манускрипт [232]. На основі даної партитури, можна констатувати відповідність твору Г. Берліоза жанровому інваріанту сольної кантати, композиція твору

(«Herminia») для голосу з оркестром (ліричні сцени, текст М. Вієяра / M. Vieillard, за п’єсою Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» / T. Tasso «La Jérusalem délivrée», 1828), «Смерть Клеопатри» («La mort de Cléopâtre», ліричні сцени, за поемою М. Вієяра, для сопрано у супроводі оркестру, 1828–29), «Сарданапал» («Sardanapale»)[80] для тенора соло і чоловічого хору в супроводі оркестру (на тексти Ж. Гейля / J. Gail за Дж. Байроном / G. Byron, 1830)[81]. Нагадаємо, що визначення «ліричні сцени» на сайті Римської премії[82] використані поряд із

складається із частин: Інтродукції, 1ч. Монологу (Monologue): речитатив Орфея «Жриці Вакха, ваша невгамовна ненависть» («Prêtresses de Bacchus, votre haine inflexible»), Арія із арфою «О єдине добро, що лишається мені, о моя небесна ліра» («Ô seul bien qui me reste, ô ma céleste lyre»), речитатив «Які жахливі крики чути?» («Quels cris affreux se font entendre?»), 2ч. Вакханалії (Bacchanale) перше аріозо соліста «О сильний Боже, сину Латона» («Ô Dieu puissant, fils de Latone»), продовження аріозо разом із хором «О Вакх! Закликаємо! Помстися за наше презирство» («Ô Bacchus! Évoé! vengeons-nous de l'outrage»). Не зважаючи на окремий текстовий матеріал холового епізоду, його партія не вносить оновлюючого мелодичного елементу, а несе скоріше звуко-зображальне навантаження, звучання неземних негативних персонажів міфу про Орфея. Окрім того, дослідник творчості Г. Берліоза Дж. Раштон (J. Rushton) не відкидає ймовірність того, що хор для даної кантати був написаний композитором вже після участі у конкурсі, безпосередньо перед підготовкою до запланованого виконання твору, яке нажаль не відбулося [206, с. 22, 23].

[80] Існує лише фрагмент кантати «Сарданапал» у записі (Url: https://classic-online.ru/ru/production/93160), де можна відмітити провідну роль солюючого тенора. Думається, що оскільки кантата все ж таки принесла Г. Берліозу перемогу на конкурсі, можна припустити, що в ній були витримані основні вимоги написання конкурсного твору, а саме чітко оформлені послідовності речитативів та арій соліста. Окрім того, за свідченням Дж. Раштона хор, до фінальної третьої арії кантати «Сарданапал» був доданий після участі у конкурсі, для майбутнього виконання твору. Дослідник стверджує, що кантата завершувалася інструментальним фрагментом в якому зображено самогубство Сарданапала, загибелі його палацу та багатства у вогні, він: «прирікає себе, своїх наложниць, своє багатство на меч і вогонь, аби не підкоритися своїм ворогам» [206, с. 27].

[81] Визначений А. Хохловкіною як кантата твір «Грецька революція» («La révolution grecque», H 21) відноситься до іншого різновиду жанру, оскільки важливу функцію в даному творі виконує хор, відповідно значної видозміни зазнає і композиція. Через відмінність даних факторів ми не можемо врахувати даний опус до групи сольних кантат композитора [143, с. 536, 537]. Суперечливою являється і кантата / пісня «П’яте травня» («Le cinq mai», H 74) присвячена на смерть Імператора Наполеона (для баса соло, мішаного хору та симфонічного оркестру), оскільки визначення жанру даного твору залежить від кута зору дослідника. Маємо визнати, що в даному дослідженні ми обираємо виключно показові зразки сольних кантат, тому даний твір не може бути однозначно зачислений до цієї групи та потребує детальнішого та більш розгорнутого вивчення. Окрім того, відзначимо і світську хорову кантату – «Імператорська кантата» («L'impériale» H 129, текст Г. Берліоза, op. 26, 1856 р.), написану виключно для двох змішаних хорів у супроводі симфонічного оркестру, котру відносимо до групи хорових творів [191].

[82] Г. Берліоз Основні хронологічні орієнтири (Principaux repères chronologiques) [188].

терміном кантата і для творів Г. Берліоза, тому в даному історичному контексті ми розуміємо їх як синоніми.

Як бачимо, більшість творів написані до «Фантастичної симфонії» (1830). Зауважимо, що усі чотири (збережені) кантати були створені спеціально для конкурсу на здобуття Римської премії. Г. Берліоз, як і інші відомі французькі композитори (Ж. Галеві / J. Halévy, Ж. Бізе / G. Bizet, К. Дебюсі, М. Равель), здійснив декілька спроб «завоювання» престижної нагороди[83]. Кантати «Смерть Орфея» та «Смерть Клеопатри»[84] зазнали невдачі, за кантату «Ермінія» композитор отримав другу премію (1828), а в 1830 р. із кантатою «Сарданапал» переміг.

З точки зору А. Хохловкіної, ранні кантати композитора відіграли важливу роль у формуванні його композиторського стилю та мали неабияке значення для написання подальших творів [143, с. 90]. На нашу думку, це наявність програми чи сюжету в кожній кантаті (адже Г. Берліоз є яскравим представником програмного симфонізму), опанування виразних прийомів підвищеного драматизму, патетики, формування ліричних образів, а також

---

[83] Окрім Берліоза, першу премію конкурсу серед відомих французьких композиторів здобули Ш. Гуно із кантатою «Фернан» (Ch. Gounod «Fernand», 1839), Ж. Бізе із кантатою «Кловіс і Клотильда» (G. Bizet «Clovis et Clotilde», 1857), Ж. Массне із кантатою «Давид Ріццio» (J. Massenet «David Rizzio», 1863), К. Дебюссі із кантатою «Блудный сын» (C. Debussy «L'Enfant Prodigue», 1884), Ф. Галеві із твором «Ермінія» (F. Halévy «Herminie», 1819), та ін. До прикладу, Моріс Равель мав чотири спроби (1901, 1902, 1903), жодна з яких не увінчалась успіхом. Нагадаємо також, що остання четверта спроба (1905) призвела до так званої «скандальної справи Равеля», яка була в деталях висвітлена в пресі та мала неоднозначні наслідки, а саме, заміну всього керівництва Паризької консерваторії. Серед менш відомих лауреатів Римської премії назвемо – А. Дютійо із кантатою «Перстень короля» (H. Dutilleux «L'Anneau du roi», 1938) та Ж. Дюпрато кантата «Дамокл» (J. Duprato «Damoclès», 1848) [93, 730]. Повний список лауреатів перших та других премій, а також короткі коментарі щодо призових творів можна знайти на сайті Римської премії [188].

[84] Кантата «Смерть Клеопатри» [231] має злитноциклічну композицію, де внутрішній поділ на розділи наступний: Вступ – речитатив «Так це все!» («Ç'en est donc fait!») – арія «Ах! Які вони далекі в ці дні муки, мої спогади» («Ah! qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire») – речитатив «У розпал невдач, чого я ще мала би побоюватися?» («Au comble des revers, qu'aurais-je encore à craindre?») – медитація «Великі фараони, благородні Лагіди» («Grands Pharaons, nobles Lagides») де фінальний епізод оформлений як речитатив (Recitativo misurato) де озвучено останні репліки отруєної Клеопатри: «Боги Нілу ... ви зрадили мене! Октавій ... чекає мене ... на його колісниці. Клеопатра, ... покинувши ... життя, Стає гідною ... Цезаря!»

освоєння оркестру, його виразових можливостей. У цьому сенсі показовими стали кантати «Смерть Клеопатри» та «Ермінія». У кантаті «Смерть Орфея» оркестр проводить тему кохання Орфея на фоні звукозображального акомпанементу, що мав відтворювати шум «вод Гебра». У цьому творі намітився характерний для подальших творів Г. Берліоза поетичний задум і самостійна роль оркестру. А. Хохловкіна також наводить зміст останньої сцени кантати та проводить аналогію із завершенням «Сцени в полях» у «Фантастичній симфонії»: «Після смерті Орфея вакханки зникають. Вітер сумно стогне і заставляє іноді звучати напіврозбиту арфу Орфея. Вдалині пастух, який запам'ятав останню пісню Орфея, намагається відтворити її на флейті. … Вітер заспокоюється. … Спокій, мовчання, самотність» [143, с. 66]. На завершення кантати інструментальним фрагментом звертає і увагу Дж. Раштон, підкреслюючи звукозображальність та театральність музики [206, с. 22]. Нагадаємо, що деякі фрагменти з кантати були використані у творі «Леліо»[85].

Звернімося до сольної кантати «Ермінія» з метою виявлення особливостей втілення жанрового інваріанту. Текст твору написаний М. Вієяром на основі «Визволенного Єрусалиму» Т. Тассо. Сюжет кантати сконцентровано на образі Ермінії[86], її переживаннях з приводу кохання до хрестоносця Танкреда, втрати корони та царського престолу, відчуття наявності суперниці, що стоїть на заваді – войовниці Клорінди, хвилювання за життя коханого і молитви до «Християнського Бога». Через образ героїні композитор втілює ідеї, які пізніше будуть проголошені як маніфест французького музичного романтизму в

[85] З ліричним фрагментом твору «Леліо», «Пісня кохання», можна ознайомитись на сайті youtube, у виконанні Чічілії Бартолі: Cecilia Bartoli: "La mort d'Ophélie" (Hector Berlioz) [165].

[86] Події «Визволеного Ієрусалиму» Т. Тассо відбувається під час першого Хрестового походу. Ермінія – дочка колишнього сарацинського царя Антіоха, вона закохана у лицаря-хрестоносця Танкреда, який після бою був тяжко поранений. Приведена на місце бою зброєносцем Вафріном, Ермінія знімає лицарські обладунки, відрізає своє довге волосся і перемотує ним рани коханого. Втім вона знає, що Танкред більше захоплений дівою-завойовницею із протилежного табору – Клоріндою.

«Фантастичній симфонії». Це і екзальтація почуттів, схильність до медитативності, нестерпне відчуття самотності.

Композиція кантати відповідає жанровому інваріанту та має струнку будову з чітким чергуванням арій і речитативів, які передають емоційні стани героїні. Цикл відкривається інструментальним вступом і має фінальний оркестровий епізод, які є своєрідною аркою-обрамленням композиції: Вступ – Речитатив «Яка біда переслідує таба, нещасна Ермінє?» («Quel trouble te poursuit, malheureuse Herminie?») – № 1 Арія «Ах! Якщо ніжність моєму серцю здається» («Ah! Si de la tendresse où mon cœur s'abandonne») – Речитатив «Що я кажу? Куди зникають мої бажання?» («Que dis-je? où s'égarent mes vœux?») – № 2 Арія «Зупини це! Зупини це! Дорогий Танкреде» («Arrête! Arrête! Cher Tancrède») – Речитатив «Яка щаслива Клорінда! У середині боїв» («Que Clorinde est heureuse! Au milieu des combats») – № 3 Арія «Прийди, прийди, страшна зброя!» («Venez, venez, terribles armes!») – Молитва «Християнський Боже, ти, кого я зневажаю» («Dieu des chrétiens, toi que j'ignore»), Кода.

Особливу увагу привертає параметр складу виконавців. Насамперед, участь одного соліста – сопрано – є однією із основних ознак жанру сольної кантати ще за доби бароко. Інструментальний супровід представлений подвійним складом оркестру із ударними інструментами: 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, літаври, тарілки і група струнних інструментів (скрипки, альти, віолончелі та контрабаси).

Важливо зазначити, що в даному творі вже наявна лейтмотивна система, яка є одним із найважливіших принципів наскрізного розвитку в добу романтизму. За допомогою лейтмотивів музичний матеріал кантати єднає додатковий стрижень (окрім завуальованої програми). А. Хохловкіна лише згадує про цю особливість, тому спробуємо розкрити використання лейтмотивності детальніше [143, с. 90, 92].

Найбільш дієвою в кантаті є основна тема вступу, яку можна назвати «лейтмотивом кохання Ермінії». Спочатку тема звучить у тональності *G-dur* (у скрипок) на тонічному органному пункті. Мелодія побудована як одна хвиля, що у висхідному русі від V до IV ступеня охоплює основні звуки тонічного тризвуку (ч. 4+в. 6) та після досягнення вершини (звук c^3) поступово спускається до VII ст. Особливої ніжності темі надає оспівування мелодичної вершини, низхідний рух по секундах і прозорий акомпанемент, динаміка *pianissimo*. Водночас у темі наявні елементи драматизму, зокрема, у лінії басу постійно акцентуються шістнадцяті слабких долів метру (у розмірі 2/2), що надає деякої нервовості та нагадує зловісний відлік часу. Цьому сприяє й регістр – від октавного подвоєння субконтроктави та контроктави. Додаткового трагічного колориту додає завершальна висхідна мала секунда у високому регістрі у пронизливому тембрі флейт і кларнетів (т. 7) (*Додаток А*, *Приклад 3.14*).

У середньому розділі вступу (з т. 20) лейтмотив збагачується підголосками (тт. 21–24 – низхідний рух терціями, фігура *catabasis*; тт. 30–31, 32–33, 34–35, 36–37 – підголосок, який генетично відноситься до завершення теми, а саме – висхідної малої секунди) (*Додаток А*, *Приклад 3.15*).

Інтенсивною стає й мотивна робота: із теми вичленовується її перший активний елемент (тт. 25–26, 32–33, 36–37), який звучить, чергуючись із повним проведення теми. У репризі (від т. 42) напруження починає спадати завдяки спуску мелодії до середніх регістрів (першої октави), тема скорочується (відсутній низхідний рух по малих секундах) та вперше в її початковому елементі виявляються мінорна фарба (змінено інтервал в. 6 на м. 6, тт. 45 і 46). Останні такти інтродукції повертають до динаміки *pp*, проводять поспівку в обсязі кварти на фоні пульсуючих шістнадцятих, звучання віддаляється і зовсім

завмирає. Таким чином, бачимо, що ця тема стає центральним музичним матеріалом у вступі (*Додаток А, Приклад 3.16*).

Далі лейтмотив кохання Ермінії з'являється в першому речитативі: спочатку як ритмічна фігура першого елементу лейтмотиву, проведена в басу (у ньому збережений ритм і змінені інтервали) (*Додаток А, Приклад 3.17*), далі в оркестровому фрагменті *Moderato* (ц. 3) після слів: «я втратила ненависть до винуватця мого горя». Ермінію переповнюють двоїсті почуття: з одного боку, непевність у правильності свого кохання, з іншого – палке почуття та радість, тому в оркестровому фрагменті композитор прагне передати цей стан за допомогою гармонічних перетворень першого елементу теми (звучання поряд у тональностях *c-moll*, *C-dur*, *Des-dur*, а також, вперше, на основі $зм_{53}$, с. 6, т. 18–25) (*Додаток А, Приклад 3.18*).

Наступна поява лейтмотиву відбувається в арії № 2, у середньому розділі *Poco meno mosso* (*F-dur*), який стає своєрідним контрастом до крайніх активних, швидких розділів, які за характеристиками нагадують арії відчаю (мінорний лад, *d-moll*, тремолюючий аккомпанемент, мелодія широкого діапазону з переважанням високого регістру, фрази звертання виокремлені паузами). Середній розділ призводить до заспокоєння драматичного розвитку: перехід у мажор, лейтмотив у збільшенні, який виникає спочатку в оркестрі, а потім (двічі) у партії Ермінії (в основній тональності та у тональності домінанти). Спогади про коханого переходять у відчай: він не почує прохання Ермінії залишитись, не відгукнеться на її молитви, тому до кінця середнього розділу в оркестрі звучить другий елемент лейтмотиву (низхідний рух по секундам) у напруженому високому регістрі. Прохання Ермінії вичерпується, застигаючи на звукові *a*. Після цього лейтмотив кохання більше не звучить (*Додаток А, Приклад 3.19*).

Завершується кантата арією-молитвою Ермінії до християнського Бога, яка має просвітлений характер. Наприкінці фінальної частини звучить інструментальна кода, де іще раз у збільшенні звучить основна тема молитви. Її підкреслене повторення у партіях духових інструментів створює додаткову тематичну арку, більш локальну по відношенню до лейтмотиву кохання Ермінії, однак важливу з точки зору об'єднання музичного матеріалу фінального фрагменту (*Додаток А, Приклад 3.20 а, б*).

Таким чином, на матеріалі даної кантати можна побачити відповідність твору Г. Берліоза основним параметрам жанрового інваріанту та прослідкувати практичне втілення побудови музичної драматургії засобами монотематизму, а саме використання лейтмотиву та його трансформацій.

Про стабільне функціонування жанрового інваріанту сольної кантати свідчать твори сучасників композитора. Це, до прикладу, кантата «Ермінія» лауреата Римської премії О. Пансерона («Herminie» A. Panseron, 1813) [315], кантата «Прикутий Прометей» Ф. Галеві (F. Halévy «Prométhée enchainé», 1849, яка стала другою спробою участі композитора у конкурсі вже після перемоги із згаданою раніше кантатою «Ермінія») [299], де, як і у кантаті «Ермінія» Г. Берліоза, збережені головні параметри жанрового інваріанту сольної кантати.

Проте, спираючись на огляд всіх конкурсних кантат Г. Берліоза (в т. ч. і єдиного збереженого фрагменту кантати «Сарданапал»), слід зауважити, що композитор, на наш погляд, постійно шукав особливі форми втілення для кожного із творів даної групи. Насамперед, потреба у збільшенні масштабів композиції спонукала композитора розширювати виконавський склад через додавання хору («Смерть Орфея» та «Сарданапал») та використання повного складу симфонічного оркестру у розвинутих інструментальних епізодах (вступних частинах, кодах, а також фрагментах-зв'язках між частинами та речитативних акомпанементах). Постійне прагнення композитора в оновленні

внутрішньої організації циклу, що проявляється у двох аспектах. Г. Берліоз відчуває застаріле перевантаження композиції сольної кантати речитативними формами висловлювання, обов'язковим чергуванням декламаційних та аріозних частин та, здається найбільше, їх чітким відокремленням між собою (що вносить певну статичність через смислові зупинки та їх музичне оформлення: недієвість гармонії у речитативах та тонально-замкнене завершення арій). Тому, у кантатах «Смерть Орфея», «Смерть Клеопатри» він обирає злитноциклічну структуру із внутрішнім більш гнучким поділом на декламаційні та аріозні частини (такий самий злитний наскрізний принцип послідовності матеріалу, однак лише у фінальному фрагменті кантати «Сарданапал» фіксує Дж. Раштон [206, с. 27]).

З іншого боку, Г. Берліоз постійно працює над ситуативно виправданим щодо сюжету та його розвитку, композиційним наповненням кантат. Так, у кантаті «Смерть Орфея» весь матеріал згруповано у двох великих частинах (які не використовувалися раніше) – першій під назвою Монолог (типово романтична форма висловлювання, що й стане підґрунтям для монодрами «Леліо»), де сконцентровані сольні фрагменти головного героя (речитативи та арії), та другій – Вакханалія із важливим оркестровим епізодом, звукозображальною кодою, де, навіть після додавання хору, перевага партії соліста та його аріозних фрагментів очевидна. У кантаті «Смерть Клеопатри» Г. Берліоз називає останній епізод Медитацією, аби підкреслити драматичність сюжетної ситуації (самогубство Клеопатри) та досягти театральної невимушеності розгортання матеріалу. Більш скута рамками традиційного оформлення композиції кантата «Ермінія» вражає концентрацією монотематизму, що призводить до фактичного застосування лейтмотивної системи, нової віхи в організації музичної драматургії. Окрім цього, остання частина, оформлена як Молитва, дозволяє Г. Берліозу творче підійти до її

вирішення відносно інших вокальних номерів у творі. Важливо також відмітити, що у кожній із кантат композитор вдало оформлює речитативно-декламаційні епізоди, в кожному з них оркестр, або ж його окремі групи, тонко реагують на репліки соліста, а це сприяє зменшенню статичності та пожвавленню загального розвитку.

Не викликає сумніву, мабуть, і той факт, що композитор у аріях та аріозних фрагментах використовує наскрізні форми та форми із динамізованим повтором, що також позитивно впливає на оновлення жанрового інваріанту сольної кантати. Використання здобутків Г. Берліоза у жанрі сольної кантати ми можемо спостерігати наприкінці XIX ст., наприклад, у кантатах К. Дебюссі «Блудний син» («L'enfant prodigue», 1884) [291] та «Обрана леді» («La damoiselle élue», 1887–1888) [290].

Вважаємо, дані оновлення у жанрі сольної кантати, а саме подолання статики речитативу, наповнення наскрізним розвитком арій та зближення даних форм співу, залучення нових форм висловлювання (монологе, медитації, молитви) принциповими для еволюції жанрового інваріанту та співзвучними майбутнім пошукам видатних оперних реформаторів XIX ст. Дж. Верді (G. Verdi) та Р. Вагнера (R. Wagner).

Отже, французька кантата продемонструвала особливий шлях розвитку. З одного боку, це близькість до італійської традиції (переважання сольного начала), з іншого ж – саме для французьких композиторів кантата була випробуванням композиторської майстерності та художньої досконалості. Підкреслимо ще раз, що протягом півтора століття (традиція здобуття Римської премії для композиторів, яка тривала від 1803 р. аж до кінця 60-х р. XX ст.) до жанру звертається велика кількість французьких композиторів (загальна кількість 309 учасників) локального національного значення, їх імена та назви творів можна відшукати на сайті Римської премії. На прикладі творчості

Г. Берліоза, як яскравого представника епохи романтизму, продемонстровано засвоєння кантатою нових стильових принципів.

Огляд кантатної творчості Г. Берліоза в цілому дозволяє стверджувати про стабільне існування жанру в XIX ст. Проте, відповідно до вимог нового стилю, композитор перевтілює жанр, сповнюючи його притаманними музичному романтизму принципами:

- об’єднання циклу за допомогою принципу монотематизму;
- значна роль оркестру, який має самостійну функцію як у окремих епізодах, так і під час акомпанування солісту;
- створення й апробація лейтмотивної системи та використання теми кохання Ермінії у «Фантастичній симфонії» як лейтмотиву коханої (найближчий варіант цих лейтмотивів із середнього розділу арії № 2);
- численні трансформації лейтмотиву (зміна інтервального складу, опора на $зм_{53}$);
- театралізація музичного матеріалу, збільшення кількості звукозображальних ефектів;
- досягнення наскрізного розвитку завдяки використанню злитноциклічної композиції;
- подолання статики речитативу, завдяки вільному його перетіканню у аріозні частини та активізації оркестрового супроводу;
- наповнення наскрізним розвитком арій, переважання розімкнених наскрізних форм, або ж форм із динамізованим повтором;
- та зближення арій та речитативів (взаємовплив і взаємопроникнення декламаційних та кантиленних епізодів) та залучення нових форм висловлювання, що посилюють театральність розвитку музичної драматургії та відповідають сюжетно-сценічній ситуації (монолог, медитація, молитва).

Отже, на прикладі творчості Г. Берліоза, ми можемо спостерігати, поряд із збереженням принципових параметрів сольної кантати (складу виконавців, жанрового змісту, принципу сольності), її внутрішню трансформацію відповідно до нових історико-стильових умов. Вважаємо, що розмивання чітких відмежувань між арією та речитативом, пошук нових форм висловлювання, прагнення до індивідуалізації втілення та вирішення кожного твору окремо, відхід від стандартизації композиції жанрового інваріанту (однак збереження її циклічної природи) стали важливим поштовхом для еволюції сольної кантати та сприяли її подальшому функціонуванню у наступному XX ст.

3.3 Жанр сольної кантати у XX ст.: український вектор

Розгляд розвитку сольної кантати у XX ст., запропонований у цьому підрозділі, має на меті, в першу чергу, поставити ряд дискусійних питань щодо групи кантатних жанрів, які активно функціонують у цей період у творчості композиторів різних національних шкіл, естетичних та стильових настанов тощо.

Одним із важливих завдань дослідження є доведення безперервної еволюції жанру сольної кантати від моменту її зародження на території барокової Італії до сьогодення, а точніше – минулого століття. Спираючись на дані, викладені у попередніх підрозділах, можна стверджувати, що сольна кантата як жанр впевнено долає межу XIX–XX ст. Доведенням цього якнайменше є формальний факт її резервації в професійному музичному середовищі Паризької консерваторії (включно до 1968 р.), а також розповсюдження даного жанру в інших національних культурах [101, с. 99–114], що може стати темою окремого дослідження.

Зрозуміло, що як протягом усього дослідження, так і у даному підрозділі постійно виникає низка контекстних питань. Стосовно функціонування сольної

кантати у XX ст. такими питаннями є і сама проблема жанру та його використання сучасними композиторами, і різноманітні жанрові модифікації та жанровий синтез, і вплив стилів, напрямків, течій на перебіг та криву його еволюції та багато інших. Проте, ми свідомо відсторонюємося від вирішення дотичних до сольної кантати теоретичних проблем, оскільки намагаємося вперше охопити історичну цілісність, самобутність, стабільність жанру через його специфіку, виявлену у жанровому інваріанті, та віднайти і вибудувати суцільну лінію його розвитку.

У процесі відбору опусів XX ст., що можна трактувати з позиції втілення жанрового інваріанту сольної кантати, найголовнішим критерієм було зазначення самим композитором жанрового іменування «кантата». На меті не стоїть перепрофільовувати твори без цієї жанрової атрибуції із їхніх загальноуживаних жанрових груп (наприклад, «музика для ...», вокальний цикл тощо). Однак, як видається, проекція основних параметрів жанрового інваріанту сольної кантати на певні твори в деякій мірі допоможе розкрити іще один можливий аспект у їх вивченні та розумінні. Аналізуючи опуси з позиції втілення рис сольної кантати до уваги брались найбільш характерні й важливі параметри: склад виконавців, композиція та принцип сольності.

У XX ст. жанр переживає свої перетворення та особливості використання, відповідно до змін, які зазнає музичне мистецтво в цілому. Сучасні музикознавчі дослідження, присвячені минулому століттю, дають змогу відстежити найбільш показові ключові етапи розвитку феномену жанру і вписати в цей контекст перетворення, що відбуваються із жанром сольної кантати [37; 134; 136; 137; 138; 168; 187].

Сольна кантата вбирає новітні тенденції музичного мистецтва насамперед через оновлення музичної мови. У даному випадку ми не демонструємо зв’язок втілення цього жанру з певними естетико-стильовими течіями, а навпаки –

робимо спробу підкреслити, що або жанр як цілісність, або певні його параметри зберігаються в творах композиторів, котрі презентують часом протилежні погляди на розвиток академічного музичного мистецтва і, відповідно, його мови.

Твори, що виникли протягом першої половини XX ст., і які можна віднести до жанру сольної кантати за цілісним втіленням жанрового інваріанту з певною видозміною його параметрів наведено у Додатку В. Їх об'єднуючими рисами є:

– зазначення самим композитором жанрового іменування: Кантата;

– жанровий зміст: переважно світські (іноді духовні) тексти, наявність сюжету (К. Вайль / K. Weill/ : кантати «Новий Орфей» /«Der neue Orpheus», «Від смерті в лісі» / «Der Tod im Wald»; Х. Ейслер (H. Eisler): кантата «У них були відкриті роти» / «Die den Mund auf hatten»);

– склад виконавців: перевага надається сольному голосу з інструментальним супроводом (авторами застосовуються найрізноманітніші варіанти: від духового оркестру у К. Вайля «Від смерті в лісі», до оркестру з солюючими інструментами або використання новітніх інструментів та нестандартних складів супроводу, як зокрема у Е. Вареза /E. Varèse «Екваторіал» / «Ecuatorial», де використані два терменвокси, або «Хвилі Мартено», а також вісім мідних духових, шість ударних, фортепіано та орган);

– композиційна схема: циклічні або злитноциклічні композиції, побудовані за принципом контрасту (прикладом першого варіанту є «Бал-маскарад» Ф. Пуленка / «Le bal masqué», F. Poulenc), другого – «Гидке каченя» С. Прокоф'єва).

Безперечно, в контексті ситуації активних процесів видозміни «класичного» жанрового фонду, які відбувалися протягом не лише першої половини, а всього XX століття, щодо віднесення всіх творів, названих у

Додатку В, до жанру сольної кантати може виникнути дискусійна ситуація. Ми цей факт розуміємо і приймаємо. Названі твори можуть трактуватися не лише як сольна кантати, але й наприклад з позиції жанрового синтезу (наприклад, «Гидке каченя» С. Прокоф'єва як об'єднання рис вокального циклу й моноопери[87]) тощо. Однак, думається, вважаючи на відповідність параметрам жанрового інваріанту сольної кантати, можна представити й такий ракурс розгляду їх жанрової основи.

Друга половина XX ст. принесла різноманітність новацій не лише в сферу способів відбору й організації музичного матеріалу, залучення нових технік, способів утворення звука тощо, але й кардинально оновила існуючий на той момент жанровий фонд. Однією з показових рис творчості композиторів-авангардистів, що розвивалася й по завершенні суто фази Другого Авангарду, є уникання традиційного жанрового іменування. Типовою стає вказівка на програмну назву твору й склад виконавців. Відповідно, якщо повернутися до сольної кантати, в цей період композиції, які можна віднести до жанру сольної кантати, частіше не атрибутуються визначенням «Кантата», проте зберігають основні параметри жанрового інваріанту: композиційний принцип, склад виконавців, принцип сольності.

Як і у списку творів першої половини століття, ми не ставимо перед собою завдання виявити всі сольні кантати другої половини XX ст. (наведений у Додатку Г). Даний перелік наданий для статистичної наочності та можливості зосередитись на двох аспектах: 1) наскільки різноплановим і потенційно багатим є жанр і 2) які яскраві й часто контрастно протилежні естетичні та технічні ідеї він дозволяє втілити:

– зазначення самим композитором жанрового іменування: Кантата (див. Додаток Г-а);

[87] Так жанрове рішення цього твору трактується у дисертації О. Грицюк [24, 123–139].

– твори без атрибутивної назви, ознаки яких співпадають із параметрами жанрового інваріанту сольної кантати (К. Пендерецький «Строфи» / K. Penderecki «Strofy», 1959; В. Лютославський «Виткані слова» / W. Lutosławski «Paroles tissées», 1965);

– жанровий зміст: переважно світські (іноді духовні) тексти, наявність сюжету (Х. Хенце «Кантата екстремальної казки» / H. Henze «Cantata della fiaba estrema» для сопрано і 13 інструментів, 1963; С. Губайдуліна, «Ніч у Мемфісі», для мецо-сопрано, чоловічого хору і оркестру на давньоєгипетські тексти, 1968; Б. Бріттен «Федра» / B. Britten «Phaedra» для мецо-сопрано з оркестром на тексти Ж. Расіна / J. Racine, 1976; А. Хінастера «Мілена» / A. Ginastera «Milena» для сопрано і оркестру, 1971; Г. Блендінгер сольна кантата «Все, що має дихання» для сопрано, труби та органу / H. Blendinger «Alles was Odem hat» Solokantate für Sopran, Trompete und Orgel, 2000);

– склад виконавців: перевага надається сольному голосу з інструментальним супроводом (авторами застосовуються найрізноманітніші варіанти акомпануючої групи: серед яких супровід виключно групою ударних інструментів / А. Хінастера, «Чарівна Америка» / «Cantata para América mágica», інструментальним дуетом труби та органу / Г. Блендінгер «Все, що має дихання», а також більш звичними для жанрового інваріанту оркестром, камерним оркестром / С. Губайдуліна кантата «Рубайят»);

– композиційна схема: циклічні (І. Стравінський «Кантата для сопрано, тенора, жіночого хору і малого інструментального ансамблю на анонімні тексти із англійської поезії XV–XVI ст.») або злитноциклічні (Б. Бріттен, «Федра») композиції, побудовані за принципом контрасту.

Одним із найважливіших показників трансформації сольної кантати, що ми можемо спостерігати як у творах першої, так і другої половини XX ст. є новий підхід до оформлення циклу. Як це було відмічено раніше, ще у кантатах

Г. Берліоза ми відмічали поступове зближення форми речитативу та арії, їх поступове злиття. Вважаємо, що у XX ст. внутрішня реорганізація циклу демонструє наступний крок трансформації жанру. Більшість творів можна віднести до одиничних, індивідуалізованих та неповторних зразків за організацією композиції. Серед них є такі, де збільшується значення інструментальних частин, тому цикл постає як послідовність вокальних та інструментальних номерів, як, зокрема, у кантаті «Бал-Маскарад» Ф. Пуленка. Послідовність із семи частин[88] утворює дві драматургічні лінії: перша із яких розкривається в інструментальних частинах (Прелюдія, Інтермедія, Багатель), розвиваючи варіаційно матеріал Прелюдії. Інша – портретно-пародійна – представлена у вокальних номерах (Бравурна арія, Мальвіна, Сліпа Дама). Об'єднання частин циклу, відбувається як за принципом контрасту сусідніх частин, так і завдяки проникненню матеріалу інструментальних частин у вокальні, що завершується у вокально-інструментальній частині Фінал [88, с. 86–88]. Таким чином, в організації даного циклу ми спостерігаємо за збільшенням ролі інструментальних частин, що несуть драматургічне навантаження. Нагадаємо, що у композиції ще сольних кантатах доби бароко були представлені вступні, завершальні частини, танцювальні номери, які однак виконували скоріше другорядну функцію та були підпорядковані вокальним частинам циклу. Саме тому, використання інструментальних частин в даному творі Ф. Пуленка виявляє інший підхід до побудови циклу, є новаторським та безперечно перспективним на еволюційному шляху сольної кантати.

Іншим прикладом індивідуалізованої організації циклу кантати є твір І. Стравінського Кантата для сопрано, тенора, жіночого хору і малого інструментального ансамблю на анонімні тексти із англійської поезії XV–

[88] Ф. Пуленк Кантата «Бал-маскарад» складається із окремих завершених частин: Прелюдія, Бравурна арія, Інтермедія, Мальвіна, Багатель, Сліпа Дама, Фінал [88, с. 87].

XVI ст. Композиція даного твору складається із послідовності хорових та сольних завершених частин. Хорові частини репрезентують куплетно-строфічну форму та її варіанти (із різним текстом строф), і слугують своєрідними «прелюдіями», вступними частинами до сольних номерів (двох річеркарів та дуету). Таким чином, цикл вибудовується через послідовність малих циклів всередині композиції[89]:

1. «Поховальне бдіння, плач» («A lyke-wake dirge»). Versus I. Prelude – хор «Цієї ночі» («This ae nighte»).

2. Ricercar I. Соло сопрано «Діви прийшли» («The maidens came»).

3. «Поховальне бдіння, плач» («A lyke-wake dirge»). Versus II. First interlude – хор «І якщо черевики давав біднякам» («If ever thou gavest hosen and shoon»).

4. Ricercar II. Sacred History соло тенора «Завтра буде мій танцювальний день» («Tomorrow shall be my dancing day»).

5. «Поховальне бдіння, плач» («A lyke-wake dirge»). Versus III. Second interlude – хор «Від Тернистої Пустоти далі більше пойдешь» («From Whinny-muir whence thou may'st pass»).

6. Дует сопрано та тенора «Західний вітер» («Westron Wind»).

7. «Поховальне бдіння, плач» («A lyke-wake dirge»). Versus IV. Postlude – хор «Якщо коли-небудь роздавав ти м'ясо чи напої» («If ever thou gav'st meat or drink»).

Оригінальна структура циклу дозволяє виявити в даному творі й принцип сольності. Не зважаючи на наявність значної кількості хорових частин, їх розмір та узагальнений характер музичного матеріалу (що при цьому й постійно повторюється із варіантними змінами) відповідає їх вступній функції до сольних частин, більших за масштабами та оформлених контрастним музичним

[89] Аналізуючи Кантату І. Стравінського ми спираємося на партитуру твору [367].

матеріалом. Таким чином, у творі XX ст. ми спостерігаємо за оригінальним використанням хору в циклі кантати.

У XX ст. деякі композитори наслідують і найбільш притаманне сольній кантаті чергування речитативів та арій. Так у злитноциклічній композиції кантати «Федра» Б. Бріттена [237], композитор сам відмічає початок речитативу, чи вокального епізоду, однак впевнені, що це відбувається виключно завдяки використанню текстів Ж. Расіна.

Таким чином, з огляду на згадані твори можемо констатувати інтенсивну адаптацію жанру до умов нового історичного періоду, які виявилися не тільки у зміні музичної мови твору, а й проникли зокрема у композиційний параметр жанрового інваріанту, якісно трансформуючи його.

У другій половині XX ст. сольна кантата отримує важливий імпульс розвитку як жанр і у середовищі українських композиторів, чого не можна сказати про початок минулого століття, коли історико-соціальна ситуація була вкрай несприятливою. Після приходу радянської влади кантата стає одним із офіційно дозволених і навіть подекуди обов’язкових жанрів-провідників ідеї соцреалізму. Її композиційна структура та склад виконавців повністю підпорядковані ідеї масового мистецтва, тому жанр, скоріше, відповідає типу великого вокально-симфонічного урочистого твору на замовлення із підкреслено парадним, плакатним характером тексту та музики. Жанр масової пісні, як один із базових у жанровій системі радянського мистецтва, впливає на кантату, і тому для посилення ідеї народності й вседоступності музики, а також для збільшення пафосу урочистої події, якій присвячувався твір, основою виконавського складу обирався саме хор.

Натомість, від початку 1960-х рр. багатьма дослідниками українського музичного мистецтва завважується сплеск зацікавленості камерною кантатою [155, с. 31; 87, с. 41] у тому її різновиді, що, на нашу думку, відповідає суто

сольній кантаті. Видається, розгорнутим є перелік даних творів на сторінках дисертації Г. Манокіної, які, як ми зазначали, атрибутовані нею як камерні кантати [87, с. 41–44]. Дослідниця класифікує твори за показником мови текстів. Серед вітчизняних композиторів науковиця називає Л. Грабовського, В. Бібіка, Ю. Іщенка, О. Костіна, О. Киву, І. Кириліну, В. Камінського, А. Загайкевич, В. Сильвестрова, О. Козаренка, В. Польову.

Валентин Сильвестров один із перших українських композиторів, який звернувся до жанру сольної кантати. У доробку композитора це: Кантата для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973), «Лісова музика», на вірші Г. Айги для сопрано, валторни і фортепіано, пам’яті художника Валерія Ламаха (1977–1978) та «Ода солов’ю», кантата для сопрано й оркестру на вірші Дж. Кітса (1983). До В. Сильвестрова серед творів вітчизняних композиторів відповідністю жанровому інваріанту сольної кантати вирізняються «Пастелі» Л. Грабовського для жіночого голосу та чотирьох струнних інструментів (1964, на вірші П. Тичини).

Початок 1970-х рр. у творчості В. Сильвестрова свідчить про стильовий злам. Його подолання відбувається на сторінках знакового твору цього періоду – Кантати для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока. Саме на прикладі цього опусу спостерігаємо за процесом зародження і становлення наступного стилю – «нової простоти», що втілюється через подолання опозиції «тональність – атональність», занурення у безмежний світ поезії, зачарування теплотою людського голосу. Кульмінацією нових стильових установок стали твори зрілого періоду творчості композитора, серед яких цикли пісень «Тихі пісні», «Прості пісні» та «Ступені», так і більш масштабні твори, до прикладу «Exegi monumentum» – симфонія для баритона й оркестру на вірші О. Пушкіна.

Тривале мовчання українських композиторів у цьому жанрі від початку XX ст. до його останньої третини призвело до того, що дослідники традиційно подають створення сольних кантат наприкінці століття як виникнення нового для української музики жанру – камерної кантати. Однак, твори, що можуть бути розглянутими з позиції жанру сольної кантати, почали поширюватися територією Радянського союзу ще з 1956 р. через фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь». Хронологічно раніше цікавитися працювати в типових для сольної кантати параметрах складу виконавців і структури стали і зарубіжні, і російські композитори: К. Пендерецький («Строфи», для сопрано, читця і десяти інструментів, на слова Менандра, Софокла, Ієремії і Омара Хайяма, 1959 р.), В. Лютославський («Виткані слова» для тенора і камерного оркестру, 1965 р.), Е. Денісов («Сонце інків», для сопрано, флейти, гобоя, кларнета, труби, валторни, скрипки, віолончелі, двох фортепіано й ударних, на вірші Г. Містраль, 1964 р.; «П’ять історій про пана Койнера» для тенора і семи інструментів /кларнет-piccolo, альт-саксофон, труба, тромбон, фортепіано, контрабас, ударні/, на тексти Б. Брехта, 1966 р.), С. Губайдуліна («Ніч у Мемфісі», для мецо-сопрано чоловічого хору і оркестру на древньоєгипетські тексти, 1968 р.; «Рубайят», для баритона і камерного оркестру, на вірші Хакани, Хафеза і Хайяма, 1969 р.), Б. Бріттен («Федра» для мецо-сопрано з оркестром на тексти Ж. Расіна, 1976 р.) та ін.

В. Сильвестров тонко відчув важливі загальноєвропейські тенденції, що, думається, вплинуло на вибір ним жанрової основи твору. Отже, у Кантаті для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока [216] параметр жанрового змісту, як і в сольній кантаті доби Бароко, розкривається через текстову складову твору. Композитор обирає вірші видатних поетів XIX та початку XX ст.: Ф. Тютчева (1803–1873) та О. Блока (1880–1921). Об’єднання поезій призводить до утворення сюжетності, в якій події і ситуації

розкриваються переважно через розповідь про них. Завдяки тому, що вірші не входять до поетичного циклу, а навіть більше – належать двом різним поетам, сюжетності притаманна дискретність розгортання, яка долається загальною філософсько-естетичною концепцією твору. Сюжетні акценти сконцентровані навколо актуальних і свого роду «вічних» проблем – взаємовідносин Людини із Природою та Всесвітом. Вони виражені через призму важливих людських якостей: моральність, гідність, людяність. Яким же чином та завдяки яким текстам композитору вдається формувати й утримувати прихований сюжет?

Кантата розпочинається віршем Ф. Тютчева «Как океан объемлет шар земной», датованого 1828–1830 рр. Вірш втілює загострене відчуття Всесвіту, пов'язане із багатьма кризовими історичними подіями, які довелося пережити поету під час перебування у Європі. Приголомшений війною між Російською імперією та Туреччиною (1828–1830 рр.), Французькою революцією (1830 р.), Польським повстанням (1830 р.) поет порівнює Всесвіт із велетенським вируючим океаном і небесним палаючим обрієм як неконтрольованими стихіями. Його велич і всемогутність є незмінною завдяки притаманному лише йому ритму, який Людина не ладна скерувати чи змінити. Більше того, вона є частиною Всесвіту та підкорена йому: «Прилив растет и быстро нас уносит/ В неизмеримость темных волн», «И мы плывем, пылающею бездной/ Со всех сторон окружены». Однак протистояння «Людина – Всесвіт» відсутнє, вони гармонійно співіснують як одне ціле, де кожен займає своє місце. У рядках поезії Ф. Тютчеву вдається передати «життя» Всесвіту завдяки відстеженню його різноманітних станів. Важливою ознакою тютчевського споглядання, що якісно відрізняється від його сучасників (В. Жуковського, П. Вяземського, О. Пушкіна), є нівелювання своєрідного серпанку насолоди і прагнення відшукати, осягнути спільність процесів у Природі та житті Людини.

Споглядання у Ф. Тютчева лежить у філософській площині взаємовідносин Людини та Світу.

Заявлена у поетичних рядках тема сну («Земная жизнь кругом объята снами») співзвучна естетиці романтизму Г. Гейне (1797–1856) та натурфілософії Ф. Шеллінга (1775–1854; «Разыскания о сущности человеческой свободы», 1809). Занурення у сон стає особливим психологічним станом, який дозволяє Людині відчувати Всесвіт й осягати його простір, спостерігати за його таємничою агресивністю, приймати його як даність, пізнавати та врівноважувати свої душевні переживання, які є часткою світової цілісності та гармонійного співіснування.

Символічного значення у кантаті, яке окреслює й утримує рамки прихованої сюжетності, є також тема польоту, який розпочато ще під час сну та невимушено підхоплено у поезії О. Блока «Болотистым, пустынным лугом» (жовтень 1912). Однак, траєкторія польоту змінюється. Так, якщо у попередніх рядках ми спостерігали за небесним обрієм і його відображенням – вируючим океаном, то зараз наш погляд спрямований до Землі. Людському оку відкриваються розмаїті ландшафти грузького болотяного лугу, дзвінкої пустелі й кам’яної дороги, а також відчутні ледь помітні тонкі аромати і віддалені звуки («И запах горький и печальный / Туманов и духов», «И эхо над пустыней звонкой / От цоканья копыт»). Таким чином, зіставляючи поезії Ф. Тютчева і О. Блока, композитор зберігає позицію захопленого Всесвітом спостерігача через споглядання на Природу Землі як його частину.

Пульсація поезії О. Блока повністю відповідає новому історичному періоду – початку XX ст. Вона відчувається як більш стримана, цьому сприяють лаконічність висловлювання, підкреслена лапідарність, знервованість, збентеженість, на яку накладається своєрідне почуття вичікування. Не зважаючи на відносний спокій у Російській імперії 1912 р. (рік написання

вірша), внутрішня концентрація і зібраність у рядках вірша начебто навіяні зростаючим передчуттям значних соціальних катаклізмів (Першої Світової війни 1914–1918 і Громадянської війни 1917–1922/1923). Своєрідна «дзвінка» нервова тиша не порушує гармонії між Людиною і Всесвітом, однак невпинно збільшує й нагнітає напругу між ними. Композитор тонко відчув спадковість світогляду від Ф. Тютчева до О. Блока та спільність їх концепцій щодо співіснування Людини у Всесвіті, Просторі і Часі. Він не вдається до прямого наслідування тексту, однак намагається виявити завуальований зміст поезій, у яких важливим є усвідомлення і пізнання Людиною Всесвіту через його своєрідні вібрації та звучання у Часі та Просторі.

Композиційний параметр жанрового інваріанту сольної кантати представлений у творі В. Сильвестрова типовою структурою, яка розділена на три окремі частини. Всі три виконуються attacca, завдяки чому зчеплення музичного матеріалу ущільнюється. Неподільність і суцільність твору транслюються і на рівні фактури завдяки стабільній кількості інструментів супроводу, що також дозволяє відчути однорідність і незмінність добре знайомого Простору.

Параметр складу виконавців також є типовим відповідно до інваріанту. Зокрема, у жанрі сольної кантати вже за доби бароко композитор міг обирати з-поміж різноманітних складів супроводу, серед яких основною була група basso continuo. До неї могли додаватися солюючі скрипки, духові інструменти, які кількісно коливалися від невеликого ансамблю до барокового оркестру. У наступні епохи сольна кантата вдячно вбирала технічно-виконавські здобутки, які розширювали можливості акомпануючої групи.

Однак, на нашу думку, найбільш вражаючим є те, що В. Сильвестров для свого твору обирає специфічний склад інструментів, який спрямований, скоріше, до старовинної традиції. Так, серед акомпануючих інструментів

знаходимо клавесин, який апелює як до барокової епохи, так і є основним для групи basso continuo у жанрі сольної кантати, та групу струнних (чотири альти, дві віолончелі та два контрабаси). Втім, відсутність скрипок сприяє більшій душевності та м'якості у загальному звучанні. «Матовість» тембру альтів, витонченість партії клавесину (різкодисонантні співзвуччя й витримування залігованих нот і фермат), а також виразність і м'якість віолончелей, посилених низьким регістром контрабасів створюють ефект тембрової ілюзії – це нагадує звучання супроводу в сольних кантатах доби бароко. Особливість кантати полягає у використанні тембру арфи, якому притаманна символічна античність. Однак, способи звуковидобування на арфі – різноманітні глісандо металевими ключами, стук по деці інструмента – повертають слухача у звуковий контекст мистецтва XX ст. Разом із неповторними тембрами цих інструментів і специфікою звуковидобування композитор одразу занурює слухача у атмосферу, що розкривається у текстах віршів.

Композитор вживає арфу також і у другій частині кантати, однак тепер переважно як ударний інструмент. У поєднанні із дзвонами та литаврами, арфа додає напруженості ритмічним групам тріолей. Стабільна почергова пульсація (ударні – арфа – партія сопрано) створює ефект зміни траєкторії польоту, відображеного у поетичному тексті. Відчуття космічної невагомості першої частини кантати змінюється пульсуючим ритмом життя на Землі. Окрім того, ритмічні переклички між арфою й ударними створюють відлуння, який завершується вірш О. Блока: «и эхо над пустыней звонкой …».

На відміну від двох попередніх частин, третя – повністю інструментальна. Партія вокаліста відсутня у фіналі твору, чим спочатку приголомшує та нагадує про новітній час створення твору. Однак Людина як складова Всесвіту незаперечно залишається присутньою завдяки «декламуванню» ритмічного каркасу поезії О. Блока по деці арфи. Після імпульсивності другої частини

кантати, її наближеності до Землі, ми повертаємося у відкритий космос: його безмежність та «могутність» звучання огортають і поглинають людський голос, проте відбувається єднання пульсацій думок Людини та Всесвіту.

Окремо варто відзначити використання духових інструментів: двох валторн (in F), англійського ріжка та флейти. У першій та другій частинах кантати духові інструменти наслідують мотиви та яскраві мелодичні звороти вокаліста, що створює враження доспівування голосу інструментами. Регістр поспівок духових максимально наближений до соліста, що додає звучанню щемливої теплоти та м’якості. Композитор створює тонку гру зітхань між голосом і духовими інструментами, підкреслюючи спільність їх звуковидобування. Каскади мотивних перекличок й утримання одного із звуків партії соліста духовими інструментами сприяє утворенню ефекту відлуння, відгомону. Перекличка різними емоційно забарвленими мотивами і вживання спорідненості звучання між голосом й інструментом знаходимо також і у сольній кантаті доби бароко. Наприклад, в арії lamento «Per te lasciai la luce» із сольної кантати Г. Ф. Генделя «Delirio amoroso» віолончель «доспівує» фрази вокаліста. Втори інструмента мелодичним зворотам сопрано підкреслюють заявлену у тексті самотність героїні, а ефект відлуння спонукає виконавців до використання імпровізаційних прикрас, які підвищують віртуозний рівень арії та підкреслюють риторичні фігури «зітхання».

У кантаті також використані й немузичні звуки: шум від вдування повітря у лабіо флейти, який у поєднанні із прозорою, ефірною й вишуканою фактурою створює відчуття безмежності Простору та відчуття ширяння у повітрі.

Особливого значення у третій частині кантати набуває тембр валторни. Заміщення партії соліста відбувається не тільки через ритмо-інтонаційну «декламацію» поезії О. Блока по деці арфи (ц. 9, Piu mosso), а й завдяки мелодичним зворотам у партії валторни. Її регістр, як і регістри інших духових

інструментів у першій та другій частинах кантати, максимально наближений до регістра сопрано. У третій частині до ц. 9 валторна точно повторює партію соліста із першої частини (від початку до 8 т., 2 ц.), створюючи тематичну арку та сприяючи єдності циклу.

Вокальна партія у творі В. Сильвестрова є своєрідним викликом для виконавця, вимагаючи від нього пошуку як самого звука, так і нових прийомів звуковидобування. Серед технічних складнощів партії вокаліста назвемо різноманітність ритмічних фігур, частий розбіг наголошеного складу слова із ритмічними акцентами, переривання паузами розспіваних слів. По суті, технічно голос нічим не поступається інструментам. У третій частині кантати композитор виносить голос «за дужки», однак залишає його відлуння завдяки тембровому забарвленню та м’якому звуковидобуванню валторни. Варто нагадати й про те, що рівність звучання голосу в трьох регістрах, звуковидобування без надмірного вібрато, імітація голосом технічних можливостей інструментів є стилістичними ознаками вокального мистецтва доби бароко, яке виявило себе в тому числі й у жанрі барокової сольної кантати.

Отже, з огляду на детальний аналіз Кантати В. Сильвестрова для сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока ми можемо відмітити індивідуальний підхід композитора до вирішення даного циклу та втілення жанрового інваріанту сольної кантати. Кожен із основних параметрів жанру не тільки формально збережений та втілений, а й творчо перетворений відповідно до ідеї твору.

Таким чином, з огляду на статистичні показники стосовно кількості написаних творів, що можна розглянути з позиції втілення жанрового інваріанту сольної кантати протягом XX ст., а також спираючись на більш детальне вивчення окремих зразків, можемо говорити про те, що жанр не втратив своєї актуальності, не перестав існувати у далекому XVIII ст., не змінився до

невпізнанності. Навпаки, ми впевнюємося в активному функціонуванні жанру сольної кантати в контексті сучасного музичного мистецтва завдяки одночасно стабільності і гнучкості його основних параметрів.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі дисертації ми намагаємося довести тезу про безперервний розвиток сольної кантати протягом післябарокового часу. Для того, аби виявити її еволюцію, було обрано для демонстрації найбільш яскраві втілення жанру серед творчості провідних композиторів різних країн і музичних стилів.

Особливістю розвитку сольної кантати від останньої третини XVIII ст. є її зміщення із центральної позиції на периферію жанрового фонду. Сприяють цьому різні фактори, зокрема зміна історико-стильової парадигми та утворення жанрів, що відповідають новій естетиці. Однак це не призвело до повного нівелювання сольної кантати. Її зразки, хоч і в меншій кількості, аніж у композиторів доби бароко, знаходимо у творчості віденських класиків. Завдяки методу жанрового аналізу ми можемо порівняти втілення жанрового інваріанту сольної кантати у композиторів представників класичного стилю та яскравіше продемонструвати спільні та відмінні риси. Таким чином, можемо констатувати, що сферою функціонування сольної кантати стає аматорське музикування, оказіональні події, навчальний процес. У порівнянні із творами доби бароко у даному періоді відбувається розширення параметру жанрового змісту – а саме, поряд із використанням міфологічних сюжетів застосовуються абстрактні тексти сучасних авторів, переважно німецькою мовою не прив’язані до конкретних історичних чи міфологічних героїв. Зміни відбуваються і в параметрі композиції: цикл сольної кантати може бути представлений як багаточастинний твір, так і одночастинний із внутрішнім поділом на розділи та

наскрізним розвитком музичного матеріалу. Параметр складу виконавців збагачується через використання повного складу симфонічного оркестру, а також включення хору, який проте виконує виключно побічну, доповнюючу функцію.

Індивідуального національного втілення сольна кантата здобуває також і на території Франції ще за доби бароко. Складні історико-соціальні умови кінця XVIII–XIX ст. в країні не залишають жодного шансу на збереження минулої популярності «аристократичного» жанру. Проте, сольна кантата залишається активним та затребуваним жанром у середовищі Паризької консерваторії. Французькі композитори старого покоління визначають її єдиним фінальним конкурсним твором на здобуття престижної нагороди – Римської премії (дещо змінюю його назву, спочатку на «ліричну сцену», пізніше «ліричну поему», які, одначе, на офіційному сайті премії, використовуються як синоніми). Г. Берліоз став одним із представників молодого покоління французьких митців, котрий був змушений тяжко здобувати визнання своєї майстерності (у нього було чотири конкурсних спроби) та в точності виконувати вимоги конкурсу. Проте, написані для здобуття премії сольні кантати ні в якому випадку не можна віднести до чисто формальних творів. Навпаки, видатний реформатор романтичної доби під час обережного та акуратного втілення жанрового інваріанту сольної кантати кожного наступного разу наповнював його новими прийомами в оркестровій техніці, досягненні найбільш влучного, яскравого втілення ліричних, драматичних та патетичних образів, відборі сюжетів для композицій із наявною чи завуальованою програмністю. Специфічними особливостями сольної кантати у творчості Г. Берліоза, і в той самий час – характерними для стилістики романтичної доби, можна назвати: об’єднання циклу за допомогою лейтмотиву та його трансформацій, підвищенні ролі оркестру та його самостійної функції у становленні музичної драматургії

(особливо в чисто інструментальних розділах), збагачення гармонічної основи музичної мови. Крім того, на прикладі сольних кантат Г. Берліоза ми можемо спостерігати за театралізацією музичного матеріалу, збільшенням кількості звукозображальних ефектів, досягненням наскрізного розвитку завдяки використанню злитноциклічної композиції, подоланням статики речитативу, завдяки вільному його перетіканню в аріозні частини та активізації оркестрового супроводу, наповнення наскрізним розвитком арій, переважання розімкнених наскрізних форм, або ж форм із динамізованим повтором, зближення арій та речитативів (взаємовплив і взаємопроникнення декламаційних та кантиленних епізодів) та залучення нових форм висловлювання, що посилюють театральність розвитку музичної драматургії та відповідають сюжетно-сценічній ситуації (монолог, медитація, молитва).

Останній нарис третього розділу присвячений пошуку відповідності жанровому інваріанту у вокально-інструментальних творах XX ст., та своєрідному «вибуху» сольних кантат у творчості українських композиторів останньої третини минулого століття. На розглянутих прикладах ми робили спробу довести, що жанровий інваріант сольної кантати не втратив своєї привабливості й для майстрів цього часу. На такі висновки нас наштовхує його стабільне використання композиторами-першовідкривачами новітніх технік композиції, представників нових напрямків музичного мистецтва XX ст.

Важливо відзначити, що необхідний імпульсу для подальшої еволюції сольна кантата останньої третини XX ст. отримує і у вітчизняних композиторів, чому свідчить значна кількість самих творів та їх популярність і репертуарність. На прикладі Кантати В. Сильвестрова, як одного із перших українських композиторів, котрий звернувся до цього жанру, було виявлено збереження параметрів жанрового інваріанту, проте їх якісно оновлене наповнення на рівні концепції та музичної мови.

ВИСНОВКИ

Сольна кантата європейської традиції – один із повноцінних, самостійних та стабільних жанрів вокально-інструментальної музики. Заново «відкрита» протягом останніх ста років, вона незмінно продовжує з'являтися у творчості провідних композиторів XX ст. та переконливо доводить, що її існування не перервалося наприкінці XVIII ст., а мало свій розвиток і у XIX ст., і активно продовжується в сучасному музичному мистецтві. Здавалося, що сольна кантата до певного часу була виключеною із жанрового фонду, адже її існування традиційно пов'язувалось лише з XVII–XVIII ст. Однак, більш прискіплива увага демонструє, що вона, аналогічно іншим породженим бароко вокально-інструментальним жанрам, не припиняє свого історичного розвитку й до сьогодні.

Таким чином, для досягнення основної мети цього дослідження, яка полягає у виявленні особливостей жанру сольної кантати через визначення її жанрового інваріанту, демонстрації шляхів його стабілізації в бароковій Італії та розвитку від другої половини XVIII до XX ст., найпершим вирішеним завданням стала систематизація та узагальнення досвіду українського та зарубіжного музикознавства у вивченні питань формування й еволюції сольної кантати.

Детальне опрацювання науково-теоретичних праць присвячених сольній кантаті (за останні сто років), дозволяє стверджувати про відсутність ґрунтовного історико-аналітичного дослідження, яке би пояснювало особливості жанру і розкривало його повний еволюційни шлях. Більшість музикозначих розвідок демонструють обмежене конкретною епохою і географічною локацією осмислення формування і розвитку сольної кантати.

Західноєвропейські, американські, російські науковці визначають як історичні рамки своїх досліджень переважно період XVII – кінця XVIII ст.

Серед наукових праць, що наслідують радянську традицію, сам факт існування сольної кантати як повноцінного жанру, а також його наявність у доробку композиторів XX ст. майже не береться до уваги. У дослідженнях такого спрямування відбувається традиційний поділ жанрів кантатної групи на велику і камерну кантати та їх взаємооб'єднання із ораторією у так звані кантатно-ораторіальні жанри. Такий підхід не тільки не вичерпує усі жанрові варіанти даної групи, а й у деякій мірі ускладнює пошук диференціації між ними та, що головне, повністю нівелює ознаки жанру сольної кантати серед них.

Таким чином, серед низки музикознавчих досліджень XX–XXI ст., присвячених сольній кантаті, автори статей чи монографій часто загострюють свою увагу на окремих характеристиках жанру, як то причини виникнення, структурні особливості, специфіка складу виконавців, задіяні вербальні тексти сольної кантати. Проте, в жодному з відомих нам і проаналізованих досліджень не ставиться як завдання усвідомити, прослідкувати та узагальнити її формування та історичний розвиток до XX ст. включно, так і виявити ті її риси – жанрові параметри – які б формували генетичне ядро, що дозволяє в будь-яких ситуаціях ідентифікувати жанр і в такий спосіб вивчати історію його розвитку. Саме тому, в українському музикознавстві представлене дисертаційне дослідження вперше аналізує підходи до вивчення жанру сольної кантати в українських, європейських, американських та російських розвідках XX–XXI ст., а також представляє та доводить безперервний розвиток сольної кантати від бароко до сучасності, спираючись на виявлені та виведені параметри спеціально сформульованого жанрового інваріанту.

Вивчення специфіки жанру, зародженого у добу бароко, та його типологічних ознак вимагає чіткої позиції щодо сформованих у радянському і пострадянському музикознавстві (українському і російському) жанрових теорій та можливості їх залучення до вивчення барокових жанрів. Спираючись на вивчення основних робіт з теорії жанру (М. Арановського, Ю. Бочарова, А. Коробової, М. Лобанової, Є. Назайкінського, Т. Попової, Л. Раппопорт, О. Соколова, А. Сохора, І. Тукової, В. Цуккермана та ін.) було обрано засадничі теоретичні положення даного дослідження, серед яких: увагу зосереджено лише на новостворених бароковою епохою жанрах, тобто тих, що з'явились і зазнали свого формування і стабілізації саме в цей час; до розгляду залучається лише вокально-інструментальна жанрова сфера. У такий спосіб свідомо звужується коло можливих перетинів та перехресних явищ між новоствореними жанрами доби бароко, а також уникається дискусія щодо порівняльних, контекстуальних та інших можливих теоретичних проблем і питань, які безперечно виникають у процесі дослідження, задля можливості вперше охопити та усвідомити цілісність жанру сольної кантати, а також прослідкувати та довести його безперервну лінію розвитку.

Таким чином, з-поміж низки теоретичних концепцій були обрані ті, які могли б бути застосованими до різноманітної та нестійкої барокової практики, дати змогу під час дослідження представити явище в об'ємному вигляді. Принциповими для даного дослідження, у процесі виявлення типологічних ознак сольної кантати, стали концепції структурно-семантичного інваріанту жанру М. Арановського і жанрового інваріанту І. Тукової. Саме залучення методики, запропонованої українською науковицею, дозволило сформувати власне бачення типових рис сольної кантати, що, безперечно, ґрунтується на аналітичному матеріалі і залучених до теоретичної бази дисертації розвідках.

Відповідно до ідеї І. Тукової, кожний жанр можна охарактеризувати за показниками його параметрів, які поєднані на двох рівнях: функціональний рівень представлений параметрами життєвої соціально-культурної функції та виконавського складу, семантично-композиційний рівень – параметрами жанрового змісту, композиційної схеми та засобів жанрової виразності (лише для первинних жанрів). Саме концепція жанрового інваріанту та система жанрового аналізу дає змогу об'ємно та багатогранно визначити, в даному випадку – виокремити, жанр сольної кантати; сформулювати його основні ознаки і, як наслідок, зафіксувати жанровий інваріант; прослідкувати зміни його втілення як динамічного явища в історичному розвитку.

Визначення жанрового інваріанту та з'ясування основних чинників його формування здійснене на основі творів доби бароко, оскільки саме в дану епоху відбувається зародження, формування та типізація основних рис сольної кантати. Таким чином, формалізація жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко наступна:

– соціально-культурна функція (або умови побутування конкретного жанру) – відноситься до групи репрезентативних жанрів;

– склад виконавців – соліст-вокаліст (а у разі більшої кількості до чотирьох–шести солістів використання засадничого принципу сольності, який виражається через регламентацію сольних висловлювань героїв) та інструментальний супровід;

– жанровий зміст – наявність поетичного або прозового світського (та духовного) тексту, сюжетність;

– композиційна схема – циклічна композиція (складові частини: арія, речитатив, інструментальні частини).

З'ясування шляху стабілізації жанрового інваріанту сольної кантати у межах Італії епохи бароко дозволяє стверджувати:

– жанр сольної кантати протягом півтора століть (XVII – перша половина XVIII ст.) пройшов три етапи: формування і стабілізації жанрового інваріанту, а також були намічені шляхи видозміни певних його параметрів;

– етап зародження та формування сольної кантати пов’язаний із венеційською та римською композиторськими школами. З-поміж двох видів циклу, які у період зародження існують поряд (багаточастинного – «арія в декількох частинах» /arie di piu parte/ та одночастинного злитноциклічного із внутрішнім поділом на розділи – «короткі арії» /arietta core/), вирішальним у становленні жанрового інваріанту стає перевага багаточастинного, в якому більш яскраво та повноцінно втілюється принцип контрасту мелодійних розділів із декламаційними;

– фіксація та структурна завершеність багаточастинної композиції жанрового інваріанту, розглянуті на прикладі сольної кантати А. Скарлатті, виражені через довільну кількість та послідовність окремих завершених частин циклу – речитативів secco й accompagnato і арій da capo, а також можливих інструментальних частин. Іншими типовими ознаками жанрового інваріанту етапу стабілізації є склад виконавців: соліст-вокаліст, група basso continuo та солюючих інструментів; зміст творів відбирається спеціально із різноманітних античних сюжетів, що збагачує смисловий контекст твору та дозволяє урізноманітнити репрезентацію головного героя, через низку характерних барокових арій типу lamento, бравурна, ідилічна, арія гніву;

– наступний етап розвитку сольної кантати, розглянутий на прикладі твору А. Вівальді, виявляє стійку тенденцію до чіткого регламентування кількості частин у циклі, а також зменшення значення речитативу та обов’язкового завершення сольної кантати арією. Розмір речитативів ущільнюється до шести поетичних рядків, що дозволяє сконцентрувати всю увагу на аріозних частинах кантати. Завдяки цьому формуються два основних

типи структури циклу – АРА або АРАРА (що, на думку М. Талбота, має спільність із процесом оформлення циклу сонати);

– завершальний етап стабілізації жанру розглянуто на прикладі творів німецького композитора Г. Ф. Генделя (близько ста збережених творів /із них дев'яносто три завершені/ сольні кантати написані ним в італійський період творчості, менша їх частина – у зрілий період, що доводить систематичне звернення композитора до жанру сольної кантати протягом понад 40 років). На підставі комплексної ситематизації та аналізу сольних кантат композитора із чотирьох збірок, виявлено узагальнення та репрезентацію ним базових параметрів жанрового інваріанту сольної кантати доби бароко, притаманних італійським композиторам, і максимальний розвиток їх композиційних можливостей. Саме на творах Г. Ф. Генделя ми маємо змогу спостерігати розширення виконавського складу солістів від одного до шістьох. Однак, саме на таких творах більш яскраво можна прослідкувати засадничий принцип сольності, який навіть попри максимальну кількість героїв залишається стабільним та незмінним;

– майже одночасно із світським різновидом можна констатувати появу зразків жанру із духовними текстами, що складають значний відсоток від усієї кількості сольних кантат. Попри спільні параметри соціально-культурної функції, композиції та складу виконавців, особливість сольних духовних кантат полягає у наявності так званої духовної поезії (італійською або ж латиною).

Еволюція сольної кантати за межами барокової Італії та її адаптація в наступні історичні періоди, репрезентована найпоказовішими, як видається, зразками і персоналіями, завдяки зверненню до яких можна побачити і гнучкість жанрового інваріанту сольної кантати, і закладені у ньому можливості до видозміни, і довести тезу про безперервний розвиток сольної кантати протягом післябарокового часу.

Звернення до творчості віденських класиків обумовлене прагненням продемонструвати функціонування у найближчому за хронологією до бароко стилі. Спираючись на вивчення сольних кантат Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена можемо стверджувати, що:

– особливістю розвитку сольної кантати від останньої третини XVIII ст. є її зміщення із центральної позиції на периферію жанрового фонду, чому сприяють зміна історико-стильової парадигми та утворення жанрів, що відповідають новій естетиці;

– повного нівелювання сольної кантати, за традиційними твердженнями у музикознавчих джерелах, не відбувається, зразки жанру, знаходимо у творчості віденських класиків, хоч і в меншій кількості, аніж у композиторів доби бароко;

– у процесі порівняння жанрового інваріанту доби бароко та його втілення представниками класичного стилю назвемо основні відмінності, що виявляють його трансформацію та адаптацію відповідно до нового історичного періоду та стилю: сферою функціонування сольної кантати стає аматорське музикування, оказіональні події, навчальний процес; відбувається розширення параметру жанрового змісту – поряд із використанням міфологічних сюжетів застосовуються абстрактні тексти сучасних авторів, переважно німецькою мовою, не прив’язані до конкретних історичних чи міфологічних героїв; цикл сольної кантати може бути представлений як багаточастинний, так і одночастинний (злитноциклічний) із внутрішнім поділом на розділи та наскрізним розвитком музичного матеріалу; параметр складу виконавців збагачується завдяки використанню повного складу симфонічного оркестру, а також хору, який проте виконує виключно побічну, доповнюючу функцію.

Наступним пунктом дослідження еволюції жанру обрано французьку музику XIX ст., завдяки особливим умовами, в яких опинилась сольна кантата в цей час у цій культурі, що сприяло її певній консервації та збереженню.

Індивідуального національного втілення на території Франції сольна кантата здобуває ще за доби бароко. Проте, складні історико-соціальні умови кінця XVIII–XIX ст. в країні не сприяють активному функціонуванню «аристократичного» жанру. Вдається виявити, що сольна кантата залишається затребуваним жанром у середовищі Паризької консерваторії, її визначають єдиним фінальним конкурсним твором на здобуття престижної нагороди – Римської премії (дещо змінюючи його назву, спочатку на «ліричну сцену», пізніше «ліричну поему», які, одначе, на офіційному сайті премії використовуються як синоніми). Дослідження втілення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості Г. Берліоза – видатного реформатора романтичної доби, дозволяє виявити її специфічні особливості, що водночас характерні для стилістики романтичної доби: об’єднання циклу за допомогою лейтмотиву та його трансформацій; підвищення ролі оркестру та його самостійної функції у становленні музичної драматургії (особливо в чисто інструментальних розділах); збагачення гармонічної основи музичної мови; збільшення кількості звукозображальних ефектів; досягнення наскрізного розвитку завдяки використанню злитноциклічної композиції, подолання статики речитативу, вільному його перетіканню в аріозні частини та активізації оркестрового супроводу, наповнення наскрізним розвитком арій, переважання розімкнених наскрізних форм або ж форм із динамізованим повтором, зближення арій та речитативів (взаємовплив і взаємопроникнення декламаційних та кантиленних епізодів), залучення нових форм висловлювання, що посилюють театральність розвитку музичної драматургії та відповідають сюжетно-сценічній ситуації (монолог, медитація, молитва).

Вивчення втілення жанрового інваріанту у XX ст. доводить безперервність лінії розвитку сольної кантати потягом чотирьох століть. Констатуючи наявність та активне функціонування жанру у творчості

композиторів як першої, так і другої половини минулого століття, ми спираємося насамперед на зразки творів визначених самим композитором як «Кантата». Поряд пропонуємо й ті твори, котрі не отримали даного визначення, однак виявляють основні параметри жанрового інваріанту та можуть бути розглянуті як його втілення. Виявлення творів XX ст., що відповідають жанровому інваріанту сольної кантати, думається, поглиблює розуміння тенденцій жанрового розвитку в цей період, деякою мірою пояснює специфіку композиторської роботи в творах, які традиційно відносяться до камерних кантат.

Необхідний імпульсу для подальшої еволюції сольна кантата останньої третини XX ст. отримує і у вітчизняних композиторів, чому свідчить значна кількість самих творів та їх популярність і репертуарність. На прикладі Кантати В. Сильвестрова, як одного із перших українських композиторів, котрий звернувся до цього жанру, було виявлено збереження параметрів жанрового інваріанту, проте їх якісне оновлення та наповнення на рівні концепції та музичної мови.

Перспективи подальшого вивчення становлення й еволюції жанру сольної кантати полягають у декількох напрямках:

– вивчення національних рис жанру в інших західно- та східноєвропейських країнах (Англії, Іспанії, Німеччині, Росії, Польщі та ін.);

– збір та систематизація інформації щодо композиторів, котрі розвивали та зверталися до жанру сольної кантати протягом чотирьох століть;

– дослідження особливостей поетичного тексту та його вплив на зародження та подальшу еволюцію жанру;

– сольне висловлювання та форми його втілення у сольних кантатах різних епох (арія, речитатив – монолог, медитація, молитва);

– введення до обігу нових та «забутих» творів композиторів минулого й сучасності, в тому числі й українських митців;

– створення диференціації в межах групи кантатних жанрів, відокремлення камерного і сольного різновидів.

Отже, наміром здійсненого дослідження було осмислення сутності сольної кантати як самостійного та стабільного жанру через встановлення її іманентних рис, визначення і вивчення основних етапів її зародження і розвитку та пов’язаних з ними трансформацій жанрового інваріанту. Доведено, що сольна кантата є невід’ємною часткою музичної культури від доби бароко і до сьогодення. Трансформуючись відповідно до культурних запитів епохи, вона чуйно реагує на соціально-культурні зміни та відбиває естетичні потреби кожної доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2-х ч. Ч. 1. кн. 1 : 1756–1774. Москва : Музыка, 1978. 534 с.

2. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2-х ч. Ч. 2. кн. 1 : 1783–1787. Москва : Музыка, 1983. 518 с.

3. Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.

4. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1977. 445 с.

5. Анализ вокальных произведений : учебн. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Ленинград : Музыка, 1988. 352с.

6. Андриевский И. М. О тембровой переустановке скрипичного исполнительства XVII – XIX веков // Музыка Западной Европы XVII – XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика : сб. науч. тр. / ред. и сост. И. Драч. Сумы : Сумской госпединститут им. А. С. Макаренка, 1994. С. 15–21.

7. Антонець О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореферат ... кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків : Харківський державний ун-тет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2006. 20 с.

8. Арановский М. Г. Структура жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. статей. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.

9. Барна И. Если бы Гендель вел дневник… / пер. с венгер. Будапешт : Корвина, 1927. 55 с.

10. Белецкий И. В. Антонио Вивальди. Москва : Музыка, 1975. 87 с.

11. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Муз. Укр., 2008. 199 с.

12. Берденникова Е. М. «Хорал» В. Сильвестрова : от слов к жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 59 : Смислові засади музичної творчості : збірник наукових статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. С. 212–224.

13. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко : учебное пособие. Москва : Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2016. 232 с.

14. Бронфин Е. Ф. Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. Москва : Сов. комп., 1973. 189 с.

15. Василенко О. В. Особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності // Київське музикознавство : збірка статетй. Вип. 41. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. С. 177–186.

16. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под. ред Б. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 350 с.

17. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини XIX ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне) : дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2017. 258 с.

18. Всеобщая история музыки / авт.- сост. А. Минакова, С. Минаков. Москва : Эксмо, 2009. 544 с.

19. Герасимова-Персидская Н. О. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.

20. Герасимова-Персидская Н. О. О новых смыслах в современной музыке // Філософія спілкування: Філософія, психологія, соціальна комунікація : наук.-практич. журнал. № 3. Харків : Міськдрук, 2010. С. 172–177.

21. Генова Т. Из истории basso ostinato XVII – XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы / ред.- сост. Вл. Протопопов. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 123–155.

22. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть. Київ : Музична Україна, 1993. 208 с.

23. Гнатів Т. Ф. Традиції Берліоза у французькій музиці рубежу XIX–XX століть // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 12 : Берліоз та світова культура. Харків : Харківський державний інститут мистецтв, 2003. С. 199–206.

24. Грицюк О. Я. Жанровый синтез в камерно-вокальной музыке первой трети XX века (на примере произведений М. Равеля, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Ф. Пуленка) : дисертация ... на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство». Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2016. 179 с.

25. Грубер Р. И. Гендель. Москва : Науч.-иссл. ин-т искусствознания, 1935. 125 с.

26. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. Жизнь, театральная деятельность, оперное творчество. Москва-Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1949. 127 с.

27. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века : к проблеме связей с европейской культурой : автореф. диссертации ... доктора искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург : Российский институт искусств, 2010. 47 с.

28. Драч І. С. Феномен класичного бельканто в італійській опері // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наукових праць. № 17. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2006. С. 166–175.

29. Драч И. С. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования // Из истории национальных оперных школ : сборник научных трудов / ред. Безгин И. Д. Киев : КГК имени П. И. Чайковского, 1988. С.64–76.

30. Захарова О. И. Риторика и заподноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 76 с.

31. Зинькевич Е. С. «Горные вершины» Гете – Лермонтов, в музыкальных переводах (от Варламова до Сильвестрова). // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 12 : Історія музики в минулому і сучасності : зб. наук. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 240–253.

32. Зинькевич Е. С. Пение мира о самом себе (В. Сильвестров) // Mundus musicae. Тексты и контексты : избранные статьи. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. С. 377–399.

33. Іванов В. Ф. Дмитро Бортнянський. Київ : Музична Україна, 1980. 143 с.

34. Іванов О. Засвоєння Д. С. Бортнянським європейської художньої культури в Італії та Австрії // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. Вип. XVI. Мелітополь : ТОВ ВБ Мелітопольської міської друкарні, 2004. С. 12–18.

35. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII – XIX століття : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.

36. Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий : монографический очерк. Москва : Сов. композитор, 1983. 126 с.

37. История зарубежной музыки. XX век : учебное пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. Москва : Музыка, 2005. 576 с.

38. История полифонии: в 7-ми вып. / под общ. ред. Т. Ливановой и В. Протопопова. Вып. 1 : Многоголосие средневековья X – XIV века. Москва : Музыка, 1983. 454 с.

39. История русской музыки : в 10 т. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. Москва : Музыка, 1984. 335 с.

40. История русской музыки : в 10 т. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. Москва : Музыка, 1985. 444 с.

41. История русской музыки : в 10 т. Т. 4. 1800–1825. Москва : Музыка, 1986. 414 с.

42. История русской музыки : в 10 т. Т. 5. 1826–1850. Москва : Музыка, 1988. 519 с.

43. История русской музыки : учебник в 3-х вып. / Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. Вып. 1 / ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. Москва : Музыка, 2009. 560 с.

44. Каренин Б. Из плеяды начинателей : К 200-летию Верстовского // Музыкальная Жизнь. 1999. № 3. С. 34–36.

45. Келдыш Ю. В. Оратория и кантата // Очерки советского музыкального творчества : в 2-х т. Т. 1. Москва-Ленинград : Музгиз, 1947. С. 122–141.

46. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2 т. Т. 1. Москва : Московская консерватория, 2009. 535 с.

47. Кириллина Л. В. Гендель. Москва : Молодая гвардия, 2017. 479 с.

48. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. 376 с.

49. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П’єро мертвопетлює» // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 18 (1). Рівне : РДГУ, 2012. С. 162–165.

50. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. 1567–1643. Москва : Сов. комп., 1971. 323 с.

51. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Москва : Музыка, 1968. 349 с.

52. Конькова Г. В. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-х–70-х років). Київ : Музична Україна, 1985. 79 с.

53. Копоть И. Е. К вопросу об эволюции итальянской оперной арии XVII – начала XVIII века // Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення : До ювілею Марини Романівни Черкашиної / ред.-упоряд. І. Копоть. Житомир : Волинь, 1998. 80 с.

54. Копоть И. Е. Некоторые особенности речитативов в итальянской опере XVIII века // Аспекти історичного музикознавства : дослідження і матеріали / ред. Л. І. Шубіна. Харків : Прапор, 1998. С. 183–187.

55. Копоть И. Е. Оперное творчество Г. Ф. Генделя в контексте идей европейского Просвещения : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство». Киев : НМАУ им. П. И. Чайковського, 1996. 162 с.

56. Копытько Н. А. Камерная кантата в композиторском творчестве Беларуси : историко-художественные традиции и современность : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Минск : Белорусская гос. акад. музыки, 2007. 188 с.

57. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность : монография. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.

58. Коханик И. Н. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір : збірник наукових статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. С. 189–198.

59. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн. Москва : Музыка, 1972. 317 с.

60. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : автореферат ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов на Дону : Ростовская гос. консерв. (академия) им. С. В. Рахманинова, 2007. 27 с.

61. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов на Дону : Ростовская гос. консерв. (академия) им. С. В. Рахманинова, 2007. 288 с.

62. Крылова В. Д. Кантата «на случай» конца XX – начала XX века: русский вариант жанра // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского : сб. научных статей. Вып. 3. Нижний Новгород : Нижегородский университет имени Н. И. Лобачевского, 2009. С. 274–280.

63. Крылова В. Д. Особенности русской кантаты «На случай» (конец XIX – начало XX века) // Вестник Башкирского университета : сборник научных статей. Т. 14. № 2. Уфа : Башкирский гос. ун-т, 2009. С.521–524.

64. Крылова В. Д. Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: поэтика жанра : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2010. 182 с.

65. Кузнецов И. К. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. У истоков сольного концерта. Рождение клавирного концерта. На пути к зрелости жанра // Вопросы музыкальной формы : сборник статей. Вып. 3 / ред.-сост. Вл. Протопопов. Москва : Музыка, 1977. С. 156–185.

66. Кузнецова Н. Кантата в творчестве композиторов Республики Молдова : история и типология (1910–1960-е гг.) : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 653.01 «Музыковедение». Кишенев : Акад. музыки, театра и изобразит. искусств, 2019. 491 с.

67. Куколь Г. В. О стиле оперного творчества К. Монтеверди // Музыка Западной Европы XVII – XIX в. : Творчество, исполнительство, педагогика : сб. науч. трудов. Сумы : СумГПИ им. А. С. Макаренка, 1994. С. 3–15.

68. Куколь Г. В. Стиль мислення та стиль опери. До проблеми становлення неаполітанської опери-seria // Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. праць. Київ : Київська держ. ордена Леніна конс. ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 3–16.

69. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков : учебное пособие. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.

70. Левик Б. В. Кантата // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. Т. 2. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. С. 697–700.

71. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы : в 2 т. Т. I. Москва : Музгиз,1952. 535 с.

72. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы : в 2 т. Т. II. Москва : Гос. муз. изд-во, 1953. 476 с.

73. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исследование. Москва : Музыка, 1977. 528 с.

74. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1798 г. : учебник в 2-х т. Т. 1 : По XVIII век. Москва : Музыка, 1983. 461 с.

75. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1798 г. : учебник в 2-х т. Т. 2 : XVIII век. Москва : Музыка, 1982. 668 с.

76. Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века (Гендель, Бах, Глюк, Гайдн). Москва ; Ленинград : ГосМузИздат., 1939. 519 с.

77. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 318 с.

78. Лобанова М. Н. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц : сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 217–253.

79. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. комп., 1990. 312 с.

80. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века : монография. В 2-х ч. Ч. 1 : Под знаком Аркадии. Москва : [без указания издательства], 1998. 440 с.

81. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века : монография. В 2-х ч. Ч. 2 : Эпоха Метастазио. Москва : Классика-XX1, 2004. 768 с.

82. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва : Издат. дом «Классика–XXI», 2008. 642 с.

83. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва : Сов. комп., 1978. 351 с.

84. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учебн. пособие. 2-е изд. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

85. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методики анализа малых форм : учебн. пособие. Москва : Музыка, 1967. 749 с.

86. Майкапар А. Е. Предисловие // Джованни Батиста Перголези. Кантаты : для голоса в сопровождении фортепиано / ред. Б. Духин, перелож. для голоса в сопровожд. ф-п, расшифр. цифр. баса и общ. ред. А. Майкапара. Москва : Музыка, 1977. С. 3.

87. Манокіна Г. В. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової) : дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 260 с.

88. Медведева И. А. Ф. Пуленк. Москва : Сов. композ., 1969. 239 с.

89. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / літ. виклад М. Головащенка. 2-ге вид. Київ : Муз. Україна, 1985. 80 с.

90. Монахова М. В. Методологические подходы к анализу «масонского стиля» Моцарта // Идеи и идеалы. № 3 (13). Т. 2. Новосибирск : Изд. СО РАН, 2012. С. 124–132.

91. Монахова М. В. Стилевая специфика масонских кантат Моцарта // Проблемы музыкальной науки : сб. науч. статей. Уфа : Уфимская гос. акад. искусств, 2012. № 1 (10). С. 129–135.

92. Монахова М. В. Стилистика масонских произведений Вольфганга Амадея Моцарта в контексте эволюции творчества : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск : Новосиб. гос. конс. (академия) им. М. И. Глинки, 2013. 163 с.

93. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., редакция и дополн. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.

94. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

95. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

96. Нестьева М. И. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма. Киев : [без указания издательства], 2004. 265 с.

97. Никофоров С. Н. Георг Филипп Телеман (1681–1767) : творчество, стилистика, поэтика : автореф. диссертации ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2018. 32 с.

98. Никифоров С. Н. Сольная кантата «Ино» Г. Ф. Телемана – «моноопера» 18 века? // Opera musicologica : сб. научных статей. № 2 [36]. СПб : Санкт-Петербургская гос. конс., 2018. С. 76–96.

99. Одоевский В. Ф. «Несколько слов о кантатах г. Верстовского (письмо к редактору) // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / общая ред., вступ. ст., прим. Г. Б. Бернандта. Москва : ГосМузИздат, 1956. С. 85–86.

100. Омельченко Г. С. Роль жанру італійської кантати у творчості Г. Генделя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 88. Ч 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 123–131.

101. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата в Росії у другій половині XVIII – першій половині XIX століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 109. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 99–114.

102. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта // Мистецтвознавчі записки. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 336–343.

103. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту // Київське музикознавство. Вип. 58. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 20–30.

104. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення барокового жанрового інваріанту в Кантаті для сопрано та камерного оркестру В. Сильвестрова на вірші Ф. Тютчева та О. Блока // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3. С. 83–93.

105. Панкратова О. В. Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону : Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2010. 172 с.

106. Письма Бетховена 1787–1811 / сост., автор вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман, перевод Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Москва : Музыка, 1970. 576 с.

107. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы : учеб. пособие. 2-е издание, испр. и доп. Москва : Музгиз, 1954. 299 с.

108. Попова Т. В. О музыкальных жанрах. Москва : Знание, 1981. 128 с.

109. Пэн А. Оратория и кантата // Музыкальная форма : учебник / общая ред. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1974. С. 352–353.

110. Раппопорт Л. Г. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Раппопорт, общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. Москва : Музыка, 1971. С. 310–348.

111. Раппопорт Л. Г. Витольд Лютославский. Москва : Музыка, 1976. 136 с.

112. Риманн Г. Катехизис истории музыки : в 2-х ч. / пер. с нем. Н. Кашкина. Ч. 2 : История музыкальных форм. Москва : П. Юргенсон, 1897. 218 с.

113. Роллан Р. Гендель / сост., ред. и коммент. В. Брянцевой. Москва : Музыка, 1984. 256 с.

114. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. / ред. сост. и коммент. В. Брянцевой. Вып. 3 : Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Москва : Музыка, 1988. 448 с.

115. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. / ред. сост. и коммент. В. Брянцевой. Вып. 5 : Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты». Жизнь Бетховена. Москва : Музыка, 1990. 285 с.

116. Рудакова Е. П. «Аврора». Русская кантата Дж. Россини // Советская музыка. 1955. № 8. С. 60–68.

117. Русак М. Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Г. Шютца // Генрих Шютц : сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 48–75.

118. Рыцарева М. Г. Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 253 с.

119. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. Москва : Классика-XXI, 2005. 284 с.

120. Сидоренко Л. В. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини XX – початку XXI століття (на матеріалі Львівської та Катовіцької шкіл) : автореф. ... кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 16 с.

121. Сильвестров В. В. Дождаться музики : лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев : Дух і Літера, 2010. 368 с.

122. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. Специальность

17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. 25 с.

123. Симонова Э. Р. Итальянская школа belcanto // Музыка и время : журнал. 2006. № 11. С. 10–12.

124. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. 214 с.

125. Соколова Л. П. Музыка в русской усадьбе конца XVIII–XIX века // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы международной научной конференции / ответств. ред. Е. Г. Сорокина. Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2003. С. 206–213.

126. Сохор А. Н. Ораториально-кантатная и хоровая музыка // Музыка XX века : очерки. Ч. 2. Кн. 3. Москва : Музыка, 1980. С. 312–345.

127. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.

128. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования / ред.-сост. М. Арановский. Т. 2. Ленинград : Совет. композитор, 1981. С.231–293.

129. Способин И. В. Музыкальная форма : учебник. Москва : Музыка, 1972. 400 с.

130. Станько А. Передмова // Джованні Батіста Перголезі. Орфей : кантата для сопрано, камерного оркестру та цифр. басу / перекл. для ф-п., розшифровка цифр. басу та ред. А. Станько. Львів, 2003. С. 3.

131. Стахевич А. Г. Искусство bell canto в итальянской опере XVII – XVIII веков : монография. Харьков : [без указания издательства], 2000. 156 с.

132. Стахевич А. Г. Учение о певческом голосе в оперной культуре Италии XVII – середины XIX века : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1993. 260 с.

133. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым / А. Вайсбанд, К. Сигов и др.; за ред. И. Дзюба. Київ : Дух і Літера, 2012. 408 с.

134. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

135. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945). Київ : Наук. думка, 1980. 216 с.

136. Тукова И. Г. Музыка и естествознание начала Нового времени: сравнительная хронология // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітертурознавства і культурології. № 9. Київ : Фенікс, 2013, С. 268–279.

137. Тукова И. Г. Музыкальное искусство и общенаучная картина мира XX века : аналогии и параллели // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 45. Київ ; Дюссельдорф : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, Дюссельд. вища шк. музики ім. Р. Шумана, 2013. С. 45–68.

138. Тукова И. Г. Неклассическая парадигма музыки и естествознания XX – начала XXI веков // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник наукових статей. Вип. 119. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 91–105.

139. Тукова И. Г. Теория жанра и музыкальная практика XX – начала XXI столетий // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник наукових статей. Вип. 81. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. С. 20–26.

140. Тукова И. Г. Функционирование инструментальных жанровых моделей западноевропейского барокко в украинской музыке второй половины XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство». Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2002. 172 с.

141. Уэйд-Мэтьюз М., Томпсон У. Классическая музыка : большая иллюстрированная энциклопедия / пер. с. англ. К. И. Молькова. Москва : Эксмо, 2008. 512 с.

142. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб : Издат. Лань, 2001. 496 с.

143. Хохловкина А. А. Берлиоз. Москва : ГосМузИзд, 1960. 545 с.

144. Хохловкина А. А. Советская оратория и кантата. Москва : Музгиз, 1955. 147 с.

145. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.

146. Цыбко Е. Н. Ария: от барокко к классицизму : автореф. диссертации ... доктора искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2005. 20 с.

147. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Москва : УРСС, 2000. 210 с.

148. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1964. 725 с.

149. Широкова В. П. Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта // Форма и стиль. Ч. 2. Ленинград : Ленинград. гос. конс., 1990. С. 72–108.

150. Штейнгард В. М. Генрих Шютц. Москва : Музыка, 1980. 72 с.

151. Штейнгард В. М. Творческое наследие Г. Шютца. Черты стиля // Генрих Шютц : сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 14–48.

152. Щеглов Г. В., Арчер В. Мифологический словарь. Москва : Астрель Транзиткнига АСТ, 2006. 368 с.

153. Щербакова М. Н. Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы международной научной конференции / ответств. ред. Е. Г. Сорокина. Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2003. С. 97–110.

154. Ярко М. І. Жанрово-стильові особливості камерних кантат сучасних українських композиторів // Українське музикознавство : наук. –метод. зб. Вип. 21. Київ : Музична Україна, 1986. С. 5–16.

155. Ярко М. І. Жанрово-стильові особливості сучасної камерної кантати (на матеріалі творчості українських композиторів 70–80 рр. XX ст.) : автореф. дисертації ... кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського, 1991. 16 с.

156. Ярко М. І. Нове в камерному жанрі // Музика, 1985. № 4. С. 8.

157. Ярко М. І. Українська камерна кантата : інваріант жанрової форми. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 160 с.

158. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau. New York : Amadeus Press, 1997. 586 p.

159. Bakker-King M. R. The Cantatas of Domenico Cimmarosa (1749–1801) : dissertation for … Doctor of Philosophy. Discipline “Dept. of Music Studies”. Adelaide : Un. of Adelaide, 1988. 260 p.

160. Bennett L. The Italian Cantata in Vienna : Entertainment in the Age of Absolutism. Bloomington : Indiana Un. Press, 2013. 392 p.

161. Boer van B. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2012. 664 p.

162. Brossard S. Dictionnaire de musique [Manuscript, 1703, Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill]. F. 388 [412]. Url: https://archive.org/details/dictionairedemusbros/page/n10 (Дата звернення 22.04.2018)

163. Burrows D. Style in Culture : Vivaldi, Zeno and Ricci // The Journal of Interdisciplinary History. Vol. 4. Cambridge : The MIT Press, 1973–1974. P. 1–23.

164. Cairns D. Berlioz. Volume One : The Making of an Artist, 1803–1832. Barkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1999. 674 p.

165. Cecilia Bartoli. La mort d'Ophélie (Hector Berlioz) Url: https://www.youtube.com/watch?v=vspUL0LfBSc (Дата звернення 17.04.2019)

166. Cecilia Bartoli sings Ariadne auf Naxos Url: https://www.youtube.com/watch?v=zeANJR22t40&feature=youtu.be (Дата звернення 19.10.2018)

167. Charlton D. Brief Observations on Berlioz's Herminie. 2007. Url: http://www.hberlioz.com/others/DCharlton.htm (Дата звернення 29.10.2019)

168. Cook N., Pople A. The Cambridge History of Twentieth-century music. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, 818 p.

169. Coulter Hale Harris K. Poetry and Patronage : Alessandro Scarlatti, the Accademia Degli Arcadia, and the development of the Conversazione. Cantata in Rome 1700–1710 : dissertation … Degree of Doctor of Philosophy. Texas : University of North Texas, 2005. 158 p.

170. D'Accone F. A. The civic muse : music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 1997. 886 p.

171. Daniele V. Filippi Roma Sonora: An Atlas of Roman Sounds and Musics // A Companion to Early Modern Rome, 1492–1692 / ed. by Pamela M. Jones, B. Wisch

and S. Ditchfield. Series: Brill's Companions to European History, Volume 17. Lieden ; Boston : Brill, 2019. P. 273–274.

172. Einstein A. Mozart : his character, his work / transl. A. Mendel, N. Broder. London : Oxford University Press, 1969. 545 p.

173. Everett A. Ma Josephine's Composer. The Life Times and Works of Gaspare Pacifico Luigi Spontini (1774–1851). Bloomington : UK Author House, 2013. 316 p.

174. Fend M. Cherubini, Luigi // The Oxford Dictionary of Music [6 ed., J. Kennedy, M. Kennedy, T. Rutherford-Johnson]. Oxford University Press, 2013. Url: https://www.oxfordmusiconline.com/search?q-=Luigi+Cherubini+&searchBtn=Search&isQuickSearch=true (Дата звернення 09.05.2019)

175. Freitas R. Atto Melani complete Cantatas. Collegium Musicum Yale University Second Series: Volume 15, Middleton ; Wisconsin, 2006. 111 p.

176. Fortune N., Timms C., Boyd M., Krummacher Fr., Tunley D. Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 6th ed. Vol. 3. London : Macmillan Publishers Inc., 1980. P. 694–718. Url: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748 (Дата звернення 02.05.2018)

177. Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau. His Life and Work. Mineola ; New York : Dover Publications Inc., 2014. 631 p.

178. Harris E. Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas. Cambridge ; Massachusetts : Harvard University Press, 2001. 448 p.

179. Helm E. B. The Seventeenth-Century Solo Cantata in Italy // Bulletin of the American Musicological Society. Vol. 6. California : University of California Press, 1942. P. 22–23.

180. Helms M. Preface // Haydn J. Arianna a Naxos : cantata a voce sola fūr gesang und clavier; nach der originalausgabe und der frūhesten abschriften herausgegeben (Preface) von M. Helms. Mūnchen : G. Henle verlag, 1990. P. 1.

181. Hoboken A. van Joseph Haydn thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis : 3 Bde. Band 2 Vokalwerke. Germany: B. Schott's Söhne, Mainz. 1971. 602 p. Url: https://archive.org/details/JosephHaydnThematisch-bibliographischesWerkverzeichnis/page/n1479/mode/2up (Дата звернення 02.05.2018)

182. International Music Score Library Project Url: https://imslp.org/wiki/Main_Page (Дата звернення 06.05.2019)

183. Jaffe K. Solo Vocal Works on Jewish Themes : a Bibliography of Jewish Composers. Lanham MD : Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2010. 460 p.

184. Jahn O. Life of Mozart. London : Novello Ever & Co, 1882. 472 p.

185. Jambou L. Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos : identidad y ruptura estilística; apuntes para un studio // Revista de musicología. Vol. 18. № 1–2. Madrid : Sociedad Española de Musicología, 1995. P. 291–325.

186. Large J. An Investigation of the Baritone Solo Cantatas of Jean-Philippe Rameau // Journal of Research in Singing, Vol. 6. Dunton : National Association of Teachers of Singing, Inc, 1982–1983. P. 30–54.

187. Leeuw de T. Music of the Twentieth century : a study of its elements and structure / transl. into English by S. Taylor. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005. 223 p.

188. Les prix de Rome Url: http://www.musimem.com/prix-de-rome.html (Дата звернення 06.10.2019)

189. Leuchtmann H. Dictionary of Terms in Music : Wörterbuch Musik : English – German, German – English. München ; London ; New York ; Paris : K-G-Saur, 1992. 434 p.

190. List of compositions by George Frideric Handel Url: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_George_Frideric_Handel (Дата звернення 06.03.2019)

191. List of works by Hector Berlioz Url: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Hector_Berlioz (Дата звернення 06.12.2019)

192. List of works by Jean-Philippe Rameau Url: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Jean-Philippe_Rameau (Дата звернення 26.12.2019)

193. List of works by Joseph Haydn Url: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Joseph_Haydn (Дата звернення 26.11.2018)

194. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. [Bayerische Staats Bibliothek]. Hamburg : Herold, 1739. F. 484 [526]. Url.: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10212373-2 (Дата звернення 02.11.2018)

195. Melograni P. Wolfgang Amadeus Mozart : a Biography. Chicago : University of Chicago Press, 2006. 299 p.

196. Meylan R. Preface // Scarlatti A. Arianna : kantate fūr sopran, zwei violinen und basso continuo, patitur; herausgegeben von R. Meylan. Frankfurt ; London ; New York : Henry Litolff ’s verlag / C. F. Peters, 1970. P. 2.

197. Miller R. On the Art of Singing. New York and Oxford : Oxford University Press, 1996. 336 p.

198. Morris R. B. A Study of the Italian Solo Cantata before 1750 : dissertation … Doctor of Philosophy. Discipline “Music Education”. Indiana : Indiana University, 1955. 197 p.

199. Mühne C. Zu einigen Fragen der Überlieferung der weltlichen Solokantaten Georg Philipp Telemanns // Georg Philipp Telemann : Werküberlieferung, Editions-

und Interpretationsfragen. Vol. 2. Köln : Studio Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank, 1991. P. 109–113.

200. Pepusch J. Ch. A musical dictionary; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern; including the historical, theoretical, and practical parts of music [Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill]. London : J. Wilcox, 1740. F. 347 [382]. Url: https://archive.org/details/musicaldictionar00bros/page/n9 (Дата звернення 02.10.2019)

201. Quadrio F. S. Della storia e della ragione d'ogni poesia. In 7 vols. Vol. 2. Bologna ; Milan : Pisarri-Agnelli, 1739–52. F. 563 [580]. Url: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10522573_00005.html (Дата звернення 06.11.2019)

202. Rice P. F. Eighteenth-Century British Patriotic and Political Cantatas // Sharing the Voices : The Phenomenon of Singing International Symposium III. Vol. 3. Newfoundland : Memorial University of Newfoundland, 2001. P. 185–194.

203. Rice P. F. Solo Cantata in Eighteenth-Century Britain : A Thematic Catalog. Detroit : Harmonie Park Press, 2002. 463 p.

204. Rice P. F. Vocal Music in Eighteenth-century Bath from the Pens of Thomas Linley Senior (1733–95) and Junior (1756–78) // Sharing the Voices : The Phenomenon of Singing International Symposium IV. Vol. 4. Newfoundland and Labrador : Memorial University of Newfoundland, 2003. P. 130–135.

205. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. F. 548 [611]. Url: https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Rousseau,_Jean-Jacques) (Дата звернення 02.11.2019)

206. Rushton J. The Music of Berlioz. 1st edition. Oxford : University Press, 2001. 384 p.

207. Schmieder W. Thematish-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach – Werke – Verzeichnis, BWV). Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel, 1971. 747 S.

208. Schmitz E. Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 365 S.

209. Sitsky L. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. New York : Greenwood Press, 1994. 360 p.

210. Sloan L. H. The Influence of Rhetoric on Jean-Philippe Rameau's Solo Vocal Cantatas and Treatise of 1722. New York : Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1990. 291 p.

211. Talbot M. The Camber cantatas of Antonio Vivaldi. London : The Bodydell Press, 2006. 249 p.

212. Tunley D. The Eighteenth–Century French Cantata. New York : Clarendon Press, 1997. 304 p.

213. van Rij I. The Other Worlds of Hector Berlioz. Cambridge : University Press, 2015. 357 p.

214. Vidali C. F. Alessandro and Domenico Scarlatti : A Guide to Research (Routledge Music Bibliographies). 1st edition. New York ; London : Garland Publishing, Inc., 1993. 424 p.

215. Whiting J. The Life and Times of Hector Berlioz. Florida : Mitchell Lane Publishers, 2004. 48 p.

Нотні матеріали

216. Сильвестров В. Кантата на вірші Ф. Тютчева та О. Блока для сопрано та камерного оркестру // Камерні кантати [1-е вид.]. Київ : Музична Україна, 1990. С. 3–50.

217. Agostini P. S. Era così' costante // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe):

Mus. F. 1385]. F. 1–6 [3–14]. Url: https://imslp.org/wiki/13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 15.04.2019).

218. Agostini P. S. Oh Clorinda, e come puoi // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 21–27 [43–56]. Url: https://imslp.org/wiki/13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 18.03.2019).

219. Agostini P. S. Ruscelletto amoroso // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 31–35 [63–71]. Url: https://imslp.org/wiki/13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 21.03.2019).

220. Agostini P. S. Son pur care quelle pene // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 13–19 [27–39]. Url: https://imslp.org/wiki/13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 28.03.2019).

221. Agostini P. S. Tuo danno cuor mio // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 7–12 [15–25]. Url: https://imslp.org/wiki/-13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 20.04.2019).

222. Albergati P. C. C. Cantata Santa Brigida. Partitura [Trascrizione di Lorenzo Girodo]. Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, coll. V. 54., Bologna, 2012. 20 p. Url: https://imslp.org/wiki/Cantata_Santa_Brigida_(Albergati%2C-_Pirro_Capacelli_Conte) (Дата звернення 25.04.2019).

223. Albinoni T. Il bel ciglio d'Irene // 18 Secular Cantatas, T. 204. [Manuscript copy, 1780]. F. 1–7 [1–8]. Url: https://imslp.org/wiki/18_Secular-_Cantatas,_T.204_(Albinoni,_Tomaso) (Дата звернення 15.04.2019).

224. Anonymous Mirtillo ove trascorri // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046].

F. 85–102 [97–114]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Can-tatas_(Various) (Дата звернення 14.04.2019).

225. Ariosti A. Che ti fece // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 57–62 [59–64]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 13.04.2019).

226. Ariosti A. Pur al fin gentil Viola // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 103–109 [116–122]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 13.04.2019).

227. Bargagli S. Cantata pastorale fatta per calen di maggio in Siena, per rime, & imprese nuoua, e diletteuole. Libretto [National Central Library of Florence]. Siena : appresso Luca Bonetti, 1589. F. 24 [42]. Url: https://archive.org/details/-bub_gb_rUuo3RQyEgYC/page/n35/mode/2up (Дата звернення 18.04.2019).

228. Beethoven L. Cantata on the Accession of Emperor Leopold II, WoO 88. // Ludwig van Beethovens Werke, Serie 25 : Supplement, Gesang-Musik, Nr. 265. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1862–90. F. 55–128 [1–74]. Url: https://ims-lp.org/wiki/Cantata_on_the_Accession_of_Emperor_Leopold_II%2C_WoO_88_(Beethoven%2C_Ludwig_van) (Дата звернення 28.04.2019).

229. Beethoven L. Cantata on the Death of Emperor Joseph II, WoO 87 // Ludwig van Beethovens Werke, Serie 25 : Supplement, Gesang-Musik, Nr. 264. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1862–90. F. 1–54 [1–54]. Url: https://imslp.org/wiki/Can-tata_on_the_Death_of_Emperor_Joseph_II%2C_WoO_87_(Beethoven%2C_Ludwig_van) (Дата звернення 28.04.2019).

230. Berlioz H. Herminia. Lyrische Scene. [Klavierauszug mit Text von Philipp Scharwenka]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1903. 43 p.

231. Berlioz H. Kleopatra. Lyrische Scene. [Editors C. Malherbe, F. Weingartner, Hector Berlioz Werke, Serie VI, Band 15]. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1900–07. F. 61–104 [1–44]. Url: https://imslp.org/wiki/La_mort_de_Cl%C3%A9op-%C3%A2tre%2C_H_36_(Berlioz%2C_Hector) (Дата звернення 28.03.2019).

232. Berlioz H. La mort D'Orphée. Monologue et Bacchanale. A grands Choeurs et à Grand Orchestre. Partitura [Manuscrit en partie autographe, 1828, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA MS-1]. F. 82 [95]. Url: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55006377x/f9.image (Дата звернення 18.03.2019).

233. Boccalini F. Dove fuggi, pensier mio // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 167–170 [335–342]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 15.04.2019).

234. Bononcini G. Amo però gioisco // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 49–55 [51–57]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 12.04.2019).

235. Bononcini G. Aure che sussuranti // Cantatas, I-MOe Mus. F. 1379. Partitura [Manuscript, Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1379]. F. 47–52 [95–106]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas%2C_IMOe_Mus.F.-1379_(Bononcini%2C_Giovanni) (Дата звернення 10.05.2019).

236. Bononcini G. Clori dà te sol chiedo // Serenate e Cantate degli sig.ri Bononcini e Scarlatti. Tomo 14. Partitura [Manuscript, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA MS-945]. F. 32r–56r [69–117].

Url: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546938k/f6.image.r=Scarlatti%20A (Дата звернення 11.05.2019).

237. Britten B. Phaedra. Dramatic cantata for mezzo-soprano and small orchestra Op. 93. [Full score]. Faber Music, 1992. 37 p.

238. Caldara A. Innocente cor mio // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 61–67 [68–76]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 18.05.2019).

239. Caldara A. Non v'è pena ne l'amore // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 67–74 [76–83]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 21.05.2019).

240. Caldara A. Per comando del mio bene // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 80–84 [91–95]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 21.04.2019).

241. Caldara A. Risoluto son già tiranno amore // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 55–60 [61–67]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 23.04.2019).

242. Caldara A. Vi perdei o luci belle // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 75–80 [85–91]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 28.04.2019).

243. Caproli C. Di già Lilla gentile // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 23–30 [47–62]. Url: https://ims-

lp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 23.04.2019).

244. Caproli C. Di sue belleze altera // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 17–22 [35–46]. Url: https://imslp.org-/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 13.04.2019).

245. Caproli C. O questa si ch'è bella // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 141–142 [283–286]. Url: https://imslp-.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 23.04.2019).

246. Carissimi G. Almeno un pensiero // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 51–56 [115–126]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 13.03.2019).

247. Carissimi G. Cantate a una, due e tre voci. V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 98 [214]. Url: http://ks4.im-slp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 16.03.2019).

248. Carissimi G. Cantate a una, due e tre voci. V. 2. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 99–204 [222]. Url: http://ks4.imslp.-info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 16.03.2019).

249. Carissimi G. Che legge e questa o Dio! // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 85–92 [183–198]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP8937-

48Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 10.03.2019).

250. Carissimi G. Così volete così stanza // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 77–84 [167–182]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP8937-48Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 19.03.2019).

251. Carissimi G. E pur vole il cielo e amore // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 151–162 [303–326]. Url: https://imslp.-org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 19.04.2019).

252. Carissimi G. Mesto in sen d'un antro ombroso // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 9–19 [31–52]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP8937-48Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 29.04.2019).

253. Carissimi G. Sio del ciel fossi Signore // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 31–42 [75–98]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 22.04.2019).

254. Carissimi G. Soccorretemi ch'io moro // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 25–30 [63–74]. Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 22.04.2019).

255. Carissimi G. Un infelice Core amo // Cantate a una, due e tre voci V. 1. [Archivium Musicum 14, ms. Bologna] Firenze, 1983. F. 43–50 [99–114].

Url: http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP554345PMLP893-748Carissimi_G.,_Cantate_a_una,_due_et_tre_voci,_Vol._2_.pdf (Дата звернення 25.04.2019).

256. Cavalli F. A pie' d'un bel cipresso // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 6–8 [14–19]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 15.04.2019).

257. Cavalli F. Ardea di nobil fiamma // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 34–36 [70–75]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 16.04.2019).

258. Cavalli F. Bellissima Dorsibe // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 42–45 [86–93]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 06.04.2019).

259. Cavalli F. Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83. 15 cantatas]. F. 65 [135]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 08.04.2019).

260. Cavalli F. Credete voi che non sentite amore // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 13–17 [28–36]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 03.04.2019).

261. Cavalli F. Dove sono Clori mirata // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc):

Cantate 83]. F. 37–39 [76–81]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 03.05.2019).

262. Cavalli F. Ferma deh, ferma omai de le tue vele // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 1–5 [4–13]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 08.05.2019).

263. Cavalli F. In duri lacci avvolto // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 18–22 [38–47]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 18.05.2019).

264. Cavalli F. Nell'acque semina // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 9–12 [20–27]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for-_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 19.05.2019).

265. Cavalli F. Presso un fiume tranquillo // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 46–51 [94–105]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 29.05.2019).

266. Cavalli F. Quanto è' dolce l'amore // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 40–41 [82–85]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 21.05.2019).

267. Cavalli F. Sospiri ohime' sospiri // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc):

Cantate 83]. F. 30–33 [62–69]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 23.05.2019).

268. Cavalli F. Tu vaneggi o pensiero // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 52–57 [106–116]. Url: https://imslp.org/wiki-/Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 23.05.2019).

269. Cavalli F. Tu vaneggi o pensiero // Cantatas for solo voice. [Manuscript, n. d. (ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 83]. F. 23–29 [48–60]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantatas_for_solo_voice_(Cavalli%2C_Francesco) (Дата звернення 22.05.2019).

270. Cazzati M. Amore schernito // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 82–90. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Ca-zzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 12.05.2019).

271. Cazzati M. Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p. Url: https://imslp.org/wi-ki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 13.05.2019).

272. Cazzati M. Bella Cantatrice, che sprezza i Strali d'Amore // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte

Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 5–41. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 15.05.2019).

273. Cazzati M. Consiglio Amoroso // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 42–62. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 17.05.2019).

274. Cazzati M. La fè sbandita // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 180–187. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41-_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 19.05.2019).

275. Cazzati M. L'amante a i pensieri // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 126–137. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 29.05.2019).

276. Cazzati M. L'amante infermo // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna,

dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 158–180. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41-_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 23.05.2019).

277. Cazzati M. L'amante tormentato // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 138–147. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola-%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 22.04.2019).

278. Cazzati M. Per bella Cantatrice // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 91–106. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41-_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 25.04.2019).

279. Cazzati M. Sopra due occhi neri, e due occhi bianchi // Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p., P. 63–76. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 15.04.2019).

280. Cesarini C. Alle sponde del Tebro // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 73–79 [9–15]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 18.04.2019).

281. Cesarini C. Già rinascon le chiome // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 89–94 [25–30]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 17.04.2019).

282. Cesarini C. Tiranna lontananza // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 105–114 [41–50]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 11.04.2019).

283. Cherubini L. Le mariage de Salomon. Partitura [Manuscript, 1816, D-B Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 182]. F. 38 [44]. Url: https://imslp.org/wiki/Le_mariage_de_Salomon_(Cherubini%2C_Luigi) (Дата звернення 13.03.2019).

284. Clérambault L.- N. Cantates françoises à I. et II. voix avec simphonie et sans simphonie, Livre Premier. Paris: Chez l'Auteur, Foucault, 1710. F. 104 [107]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_fran%C3%A7oises%2C_Book_1_(Cl%C3%A9rambault%2C_Louis-Nicolas) (Дата звернення 20.03.2019).

285. Clérambault L.- N. Cantates françoises mellées de simphonies. Livre IIe [Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): H. 748; RISM A/I: C-3168]. Paris, 1713. F. 123 [128]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_fran%C3-%A7oises%2C_Book_2_(Cl%C3%A9rambault%2C_Louis-Nicolas) (Дата звернення 21.03.2019).

286. Colombi G. Dunque a Tiberio ancora // 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 37–40 [75–81]. Url: https://imslp.org/wi-ki/13_Cantatas%2C_IMOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 11.03.2019).

287. Conti F. B. Fra queste umbrese piante // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 15–36 [18–39]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 15.03.2019).

288. Conti F. Mia bella Clori // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 65–70 [1–6]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 17.03.2019).

289. D'Alai M. Amo Daliso è ver // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 37–40 [40–44]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Cantatas_(Various) (Дата звернення 07.03.2019).

290. Debussy C. La damoiselle élue. Paris : A. Durand & Fils, 1902. 74 p. Url: https://imslp.org/wiki/La_damoiselle_%C3%A9lue_(Debussy%2C_Claude) (Дата звернення 07.04.2019).

291. Debussy C. L'enfant prodigue. Paris : Durand & Fils, 1908. 131 p. Url: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки**. (Дата звернення 09.04.2019).

292. Fago N. Filli per tormentarmi // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XXV–XXXII. F. 213–218 [17–22]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 19.04.2019).

293. Fago N. Ingegni curiosi dite // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 25–31 [28–33]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 15.04.2019).

294. Fago N. Lungi dal Patrio // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 33–39 [35–41]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 14.04.2019).

295. Fago N. Se gelosia crudele // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 17–22 [20–25]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 12.04.2019).

296. Ferrandini G. B. Il pianto di Maria. Cantata sacra da cantarsi dinanti al Santo Sepolcro. Partitura [Manuscript 1750–75, Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): N. Mus. BP 197]. F. 12 [43]. Url: https://imslp.org/wiki/Il_pianto_di_Maria_(Ferrandini%2C_Giovanni_Battista) (Дата звернення 17.04.2019).

297. Gasparini F. Cantate da camera a voce sola, Op. 1 [12 cantatas, First Publication]. Rome : Mascardi, 1695. F. 134 [138]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantate_da_camera_a_voce_sola%2C_Op.1_(Gasparini%2C_Francesco) (Дата звернення 27.04.2019).

298. Gasparini F. Traditor disleale crudo Fileno // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 81–86 [17–22].

Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 23.04.2019).

299. Halévy F. Prométhée enchainé. Scènes d'après Eschyle. [Arranger A. de Garaudé]. Paris: Brandus et Cie, 1849. F. 39 [46]. Url: https://imslp.org/wiki/Prom%C3%A9th%C3%A9e_encha%C3%AEn%C3%A9_(Hal%C3%A9vy%2C_Fromental) (Дата звернення 20.04.2019).

300. Händel G. F. Salve Regina : [kantate fūr sopran, streicher und orgel] [Herausgegeben von Max Seiffert]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1932. 17 p.

301. Händel's G. F. Werke / G. F. Händel's [herausgegeben von Friedrih Chrysander]. Leipzig : Befellhaft, 1887. – Lieserung L. Italienische kantaten fūr eine Solostimme und Bas [in alphabetisder solge; Emeiter band nr. 1–38]. 186 p.

302. Händel's G. F. Werke / G. F. Händel's [herausgegeben von Friedrih Chrysander]. Leipzig : Befellhaft, 1887. – Lieserung L I. Italienische kantaten fūr eine Solostimme und Bas [in alphabetisder solge; Emeiter band nr. 39–72]. 204 p.

303. Händel's G. F. Werke / G. F. Händel's [herausgegeben von Friedrih Chrysander]. Leipzig : Befellhaft, 1887. – Lieserung L. II.A Italienische kantaten mit Instrumentalbegleitung [in alphabetisder solge; Emeiter band nr. 1–15]. 1888. 192 p.

304. Händel's G. F. Werke / G. F. Händel's [herausgegeben von Friedrih Chrysander]. Leipzig : Befellhaft, 1887. – Lieserung L. II.B Italienische kantaten mit Instrumentalbegleitung [in alphabetisder solge; Emeiter band nr. 16–28]. 1889. 174 p.

305. Haydn J. Arianna a Naxos : [cantata a voce sola fūr gesang und klavier] [nach der originalausgabe und der frūhesten abschriften herausgegeben (Preface) von M. Helms]. Mūnchen : G. Henle verlag, 1990. 23 p.

306. Haydn J. Die Erwäblung eines Kapellmeisters : [Kantate fūr Soli, gemischten Chor und Orchester]. Budapest : Editio musica, 1970. 40 p.

307. Mancini F. 22 Vocal pieces, F-Pn RES VMC MS-65. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–15), Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VMC

MS-65]. F. 154 [323]. Url: https://imslp.org/wiki/22_Vocal_pieces%2C_FPn_RES-_VMC_MS-65_(Mancini%2C_Francesco) (Дата звернення 23.04.2019).

308. Mancini F. 46 Vocal Pieces, I-Nc Cantate 181. [Manuscript, n. d.(ca. 1700–10), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 181]. F. 188 [387]. Url: https://imslp.org/wiki/46_Vocal_Pieces-%2C_INc_Cantate_181_(Mancini%2C_Francesco) (Дата звернення 25.04.2019).

309. Mancini F. Amante di due belle // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. F. 97–104 [33–40]. XXV–XXXII. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 05.04.2019).

310. Marazzoli M. Non v'è più chi non discerna // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 112–114 [225–230]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 09.04.2019).

311. Mazzocchi D. Sdegno campion audace // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101] F. 109–111 [219–224]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 19.04.2019).

312. Morin J.- B. Cantates françoises a une et deux voix melées de symphonies. [Livre Premier] Paris: Christophe Ballard, 1706. F. 142 [154]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_fran%C3%A7oises_%C3%A0_une_et_deux_voix_(Morin%2C_JeanBaptiste) (Дата звернення 11.04.2019).

313. Morin J.- B. Cantates françoises a une et deux voix melées de symphonies. [Livre Second] Paris: Christophe Ballard, 1707. F. 121 [129]. Url: https://ims-

lp.org/wiki/Cantates_fran%C3%A7oises_%C3%A0_une_et_deux_voix_(Morin%2C_JeanBaptiste) (Дата звернення 11.04.2019).

314. Mozart W. Geistliche Gesangswerke [vorgelegt von Franz Geigling]. Basel London : Bärenreiter Kassel, 1957. 119 p.

315. Panseron A. M. Herminie. Scène lyrique. Partitura [Manuscript autographe, 1813]. F. 57 [57]. Url: https://imslp.org/wiki/Herminie_(Panseron%2C_Auguste_Mathi-eu) (Дата звернення 11.05.2019).

316. Porpora N. A. Dal povero mio cor // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 75–82 [80–87]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 15.05.2019).

317. Porpora N. A. D'amore il primo dardo // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 1–7 [6–12]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 15.05.2019).

318. Porpora N. A. Destatevi, o pastori // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 52–63 [57–68]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 16.05.2019)

319. Porpora N. A. Già la notte s'avvicina // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 33–39 [38–44]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 16.05.2019).

320. Porpora N. A. Nel mio sonno almen talora // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 8–14 [13–19]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 13.05.2019).

321. Porpora N. A. Oh Dio che non è vero // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 70–74 [75–79]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc-_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 12.05.2019).

322. Porpora N. A. Oh se fosse il mio core in libertà // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 64–69 [69–74]. Url: https://imslp.org/wiki-/12_Cantatas,_INc_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 12.03.2019).

323. Porpora N. A. Or che una nube ingrate // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 45–52 [50–57]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,-_INc_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 14.05.2019).

324. Porpora N. A. Queste che miri o Nice // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 21–27 [26–32]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,-_INc_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 27.03.2019).

325. Porpora N. A. Scrivo in te l'amato nome // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 28–33 [33–38]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,-_INc_Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 25.03.2019).

326. Porpora N. A. Tirsi chiamare a nome // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First edition], 1735. F. 14–21 [19–26]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc_-Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 30.03.2019).

327. Porpora N. A. Veggo la selva e il monte // 12 cantate da camera. Partitura [Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus. 2417. K. 1]. London. [First

edition], 1735. F. 40–45 [45–50]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas,_INc_-Cantate_233.1_(Porpora,_Nicola_Antonio) (Дата звернення 03.04.2019).

328. Porsile G. Le soffer te amare pene // 14 Cantatas (Various). Partitura [Manuscript, Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt (D-DS): Mus. ms. 1046]. F. 41–47 [46–52]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Canta-tas_(Various) (Дата звернення 13.04.2019).

329. Rossi L. Al soave spirar d'aure serene // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101] F. 1–8 [3–18]. Url: https://imslp.org/wiki/-Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 18.04.2019).

330. Rossi L. Con occhi bell'e fieri // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 9–16 [19–34]. Url: https://imslp.org/-wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 28.04.2019).

331. Rossi L. Gelosia ch'a poco à poco nel mio cor // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 103–108 [207–218]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 21.04.2019).

332. Rossi L. In solitario speco dove l'ipocrisia // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 77–80 [155–162]. Url: https://ims-lp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 11.04.2019).

333. Rossi L. O amantissime Jesu. [Piano reduction Francesco Vatielli (1876–1946). Antiche cantate spirituali. Plate M. 1364 C.]. Torino : Marcello Campra, n. d. [1917]. 5 p. Url: https://imslp.org/wiki/O_amantissime_Jesu_(Ros-si%2C_Luigi) (Дата звернення 13.04.2019).

334. Rossi L. Perche speranz'ohimè // Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 83–90 [171–182]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 19.04.2019).

335. Sances G. F. Altri le vi. [Editor A. Vierendeels]. 4 p. Url: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/Altri_le_vie_(Giovanni_Felice_Sances) (Дата звернення 15.10.2019)

336. Sances G. F. Fiume ch'all'onde. [Editor A. Vierendeels]. 5 p. Url: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/Fiume_ch%27all%27onde_(Giovanni_Felice_Sances) (Дата звернення 16.10.2019)

337. Sarro D. Non posso mio bene ridire // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 253–258 [57–62]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 09.04.2019).

338. Sarro D. Su le fiorite sponde // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XXV–XXXII. F. 245–251 [49–55]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS-.22_(Various) (Дата звернення 03.04.2019).

339. Savioni M. Da quale arco uscì lo strale // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France,

Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 163–164 [327–330]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 05.04.2019).

340. Savioni M. La Zingara // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 171–184 [343–370]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 05.05.2019).

341. Savioni M. Mortalment e ferito // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 55–60 [111–122]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 03.05.2019).

342. Savioni M. Non è già vero, amanti, nò, nò // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 64–66 [129–134]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 23.05.2019).

343. Savioni M. Perche d'aspre querele // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 73–76 [147–154]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 24.05.2019).

344. Savioni M. Quando à terra mirò il mal noto guerriero // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 61–63 [123–128].

Url: https://imslp.org/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 14.05.2019).

345. Savioni M. Udite le querele // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 31–38 [63–78]. Url: https://imslp.org-/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 04.05.2019).

346. Savioni M. Udite stravaganza // Cantates italiennes de différents auteurs. Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 39–46 [79–94]. Url: https://imslp.org/-wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 14.05.2019).

347. Scarlatti A. Al fin diniene Amanti // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XXV–XXXII. F. 229–235 [33–39]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.-22_(Various) (Дата звернення 14.04.2019).

348. Scarlatti A. Arianna: [kantate fūr sopran, zwei violinen und basso continuo, Patitur] [herausgegeben von R. Meylan]. Frankfurt ; London ; New York : Henry Litolff ’s verlag / C. F. Peters, 1970. 23 p.

349. Scarlatti A. Correa nel seno amato, H. 146. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–49), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 259 (30)]. F. 127–154 [1–56]. Url: https://imslp.org/wiki/Correa_nel_se-no_amato%2C_H.146_(Scarlatti%2C_Alessandro) (Дата звернення 17.04.2019).

350. Scarlatti A. Da che Tirsi mirai un ocullo piacere // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. XVII–XXIV. F. 165–172 [33–

40]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C-_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 27.04.2019).

351. Scarlatti A. Di dolor in dolor di pena in pena // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. IX–XVI. F. 125–131 [61–67]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_-Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 23.04.2019).

352. Scarlatti A. Fede, idolatria e furore // Serenate e Cantate degli sig.ri Bononcini e Scarlatti. Tomo 14. Partitura [Manuscript, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA MS-945]. F. 18v–31v [42–68]. Url: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546938k/f6.image.r=Scarlatti%20A (Дат а звернення 13.04.2019).

353. Scarlatti A. Hor che spunta nel prato // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 41–46 [43–48]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 13.05.2019).

354. Scarlatti A. Il Ratto di Proserpina // Serenate e Cantate degli sig.ri Bononcini e Scarlatti. T. 14. Partitura [Manuscript, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA MS-945]. F. 1–18 [1–35]. Url: https://gallica.b-nf.fr/ark:/12148/btv1b10546938k/f6.image.r=Scarlatti%20A (Дата звернення 12.05.2019).

355. Scarlatti A. Ne tuoi lumi // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XVII–XXIV. F. 157–163 [25–31]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.-22_(Various) (Дата звернення 15.05.2019).

356. Scarlatti A. Nella febre d'Amore // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XVII–XXIV. F. 141–146 [9–15]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS-.22_(Various) (Дата звернення 05.05.2019).

357. Scarlatti A. Parti l'idolo mio // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. XXV–XXXII. F. 221–226 [25–30]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 05.04.2019).

358. Scarlatti A. Penso che non ho core H. 535 // 17 Cantatas, F-Pn RES VMC MS-68. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–30), Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VMC MS-68 (14)]. № 14. F. 57–66 [1–20]. Url: https://imslp.org/wiki/17_Cantatas,_FPn_RES_VMC_MS68_(Scarlatti,_Alessandro) (Дата звернення 15.04.2019).

359. Scarlatti A. Scherza coll' onda del caro // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XVII–XXIV. . 149–154 [17–22]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn-_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 19.04.2019).

360. Scarlatti A. Se nell amar corista // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XXV–XXXII. F. 205–212 [9–16]. Url: https://ims-lp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 29.04.2019).

361. Scarlatti A. Su le sponde del Tebro, H. 705 // 17 Cantatas, F-Pn RES VMC MS-68. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–30), Bibliothèque nationale de France,

Musique (F-Pn): RES VMC MS-68 (14)]. № 14. F. 130–155 [1–52]. Url: https://imslp.org/wiki/17_Cantatas,_FPn_RES_VMC_MS68_(Scarlatti,_Alessandro) (Дата звернення 21.04.2019).

362. Scarlatti A. Su l'ora appunto che col carro d'oro, H. 696 // 17 Cantatas, F-Pn RES VMC MS-68. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–30), Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VMC MS-68 (14)]. № 1. F. 1–16 [1–31]. Url: https://imslp.org/wiki/17_Cantatas,_FPn_RES_VMC_MS68_(Scarlatti,_Alessandro) (Дата звернення 11.05.2019).

363. Scarlatti A. Sul Margine d'un Rio // 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS. 22]. XVII–XXIV. F. 133–140 [1–8]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_MS.22_(Various) (Дата звернення 16.05.2019).

364. Stradella A. Crocifissione e morte di N. S. Gesù Christo. Cantata in Contralto con strumenti. [riduzione per canto e strumento a tastiera di Jolando Scarpa, partitura. From manuscript preserved at Museo Estense] Modena, 9 p. Url: https://imslp.org/wiki/Crocifissione_e_morte_di_N._S._Ges%C3%B9-_Christo_(Stradella%2C_Alessandro) (Дата звернення 06.05.2019).

365. Stradella A. Ecco amore ch'altero risplende // Cantatas, I-MOe Mus. F. 1379. Partitura [Manuscript, Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1379]. F. 1–40 [3–82]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantatas%-2C_IMOe_Mus.F.1379_(Bononcini%2C_Giovanni) (Дата звернення 06.04.2019).

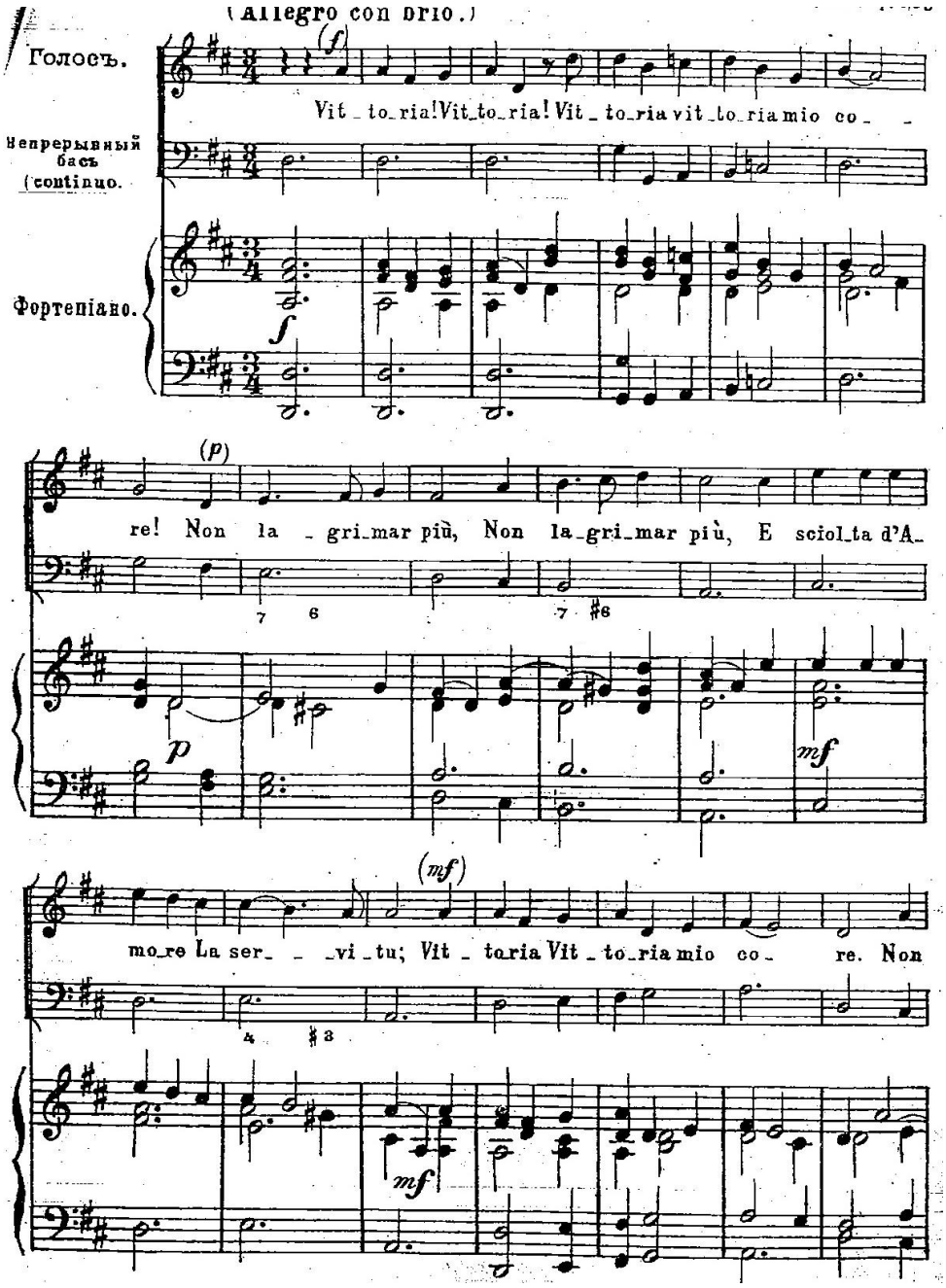
366. Stradella A. Sistite sidera caeli motus ostiamini // 28 Cantatas (D-B Mus. ms. 30095.22). Partitura [Manuscript 1600]. F. 111–115 [1–10]. Url: https://imslp.org/wiki/Sistite_sidera_caeli_motus_ostiamini%2C_G.6.2%2F13_(Stradella%2C_Alessandro) (Дата звернення 16.04.2019).

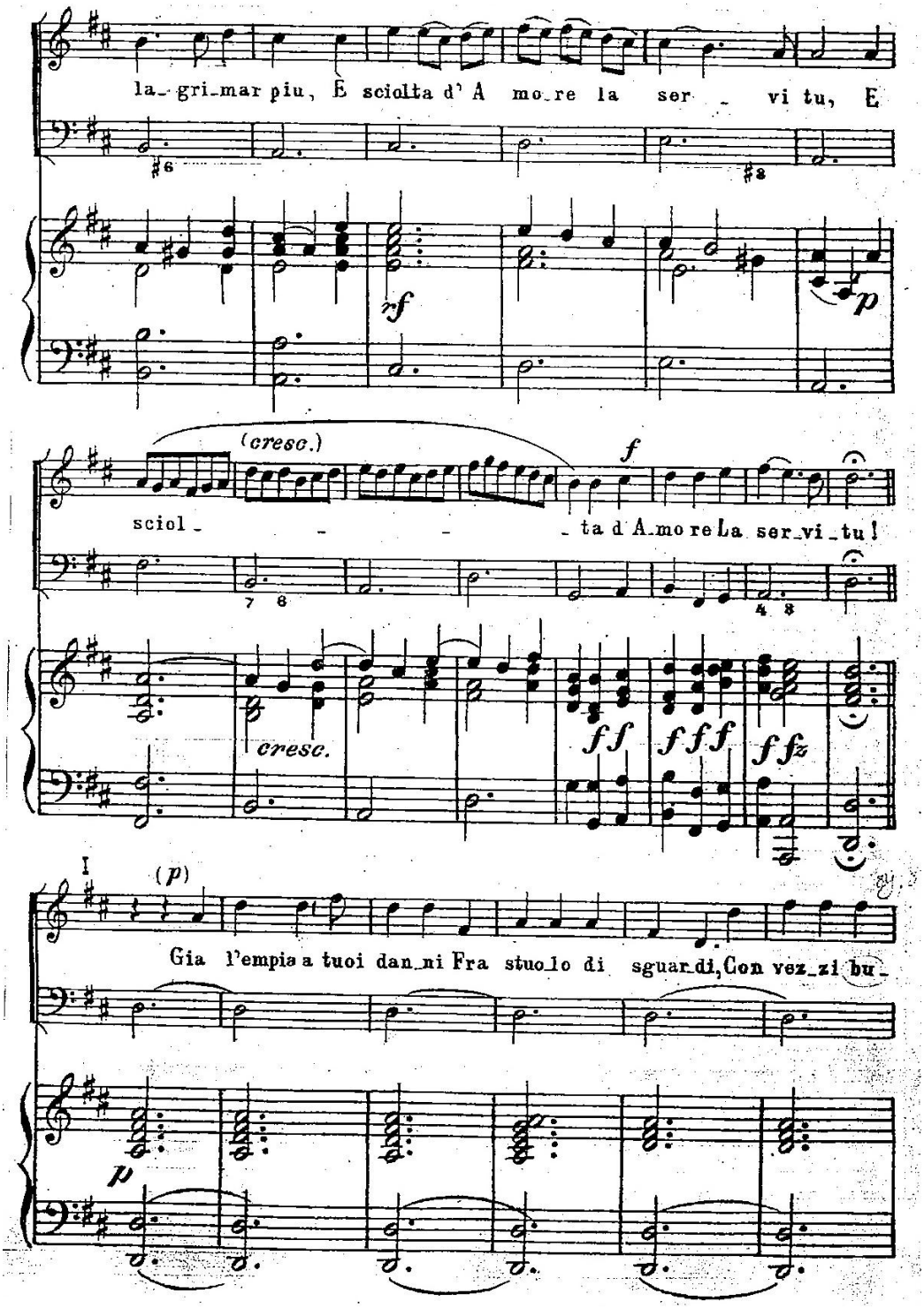
367. Stravinsky I. Cantata For Soprano, Tenor, Female Chorus and a small Instrumental Ensemble [Hawkes poket scores, Music publishers limited]. London Paris Bonn Johannesburg Sydney Toronto New York : Boosey & Hawkes, 1952. 38 p. Url: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/8700/8688.pdf (Дата звернення 18.04.2019).

368. Vivaldi A. Vengo a voi, luci adorate. Cantata per soprano, 2 violini, viola e basso RV 682 [Editor M. Bolognani]. Rome : Baroquemusic.it, 2009. 12 p. Url: https://imslp.org/wiki/Vengo_a_voi%2C_luci_adorate%2C_RV_682_(Vivaldi%2C_Antonio) (Дата звернення 21.05.2019).

ДОДАТОК А
НОТНІ ПРИКЛАДИ

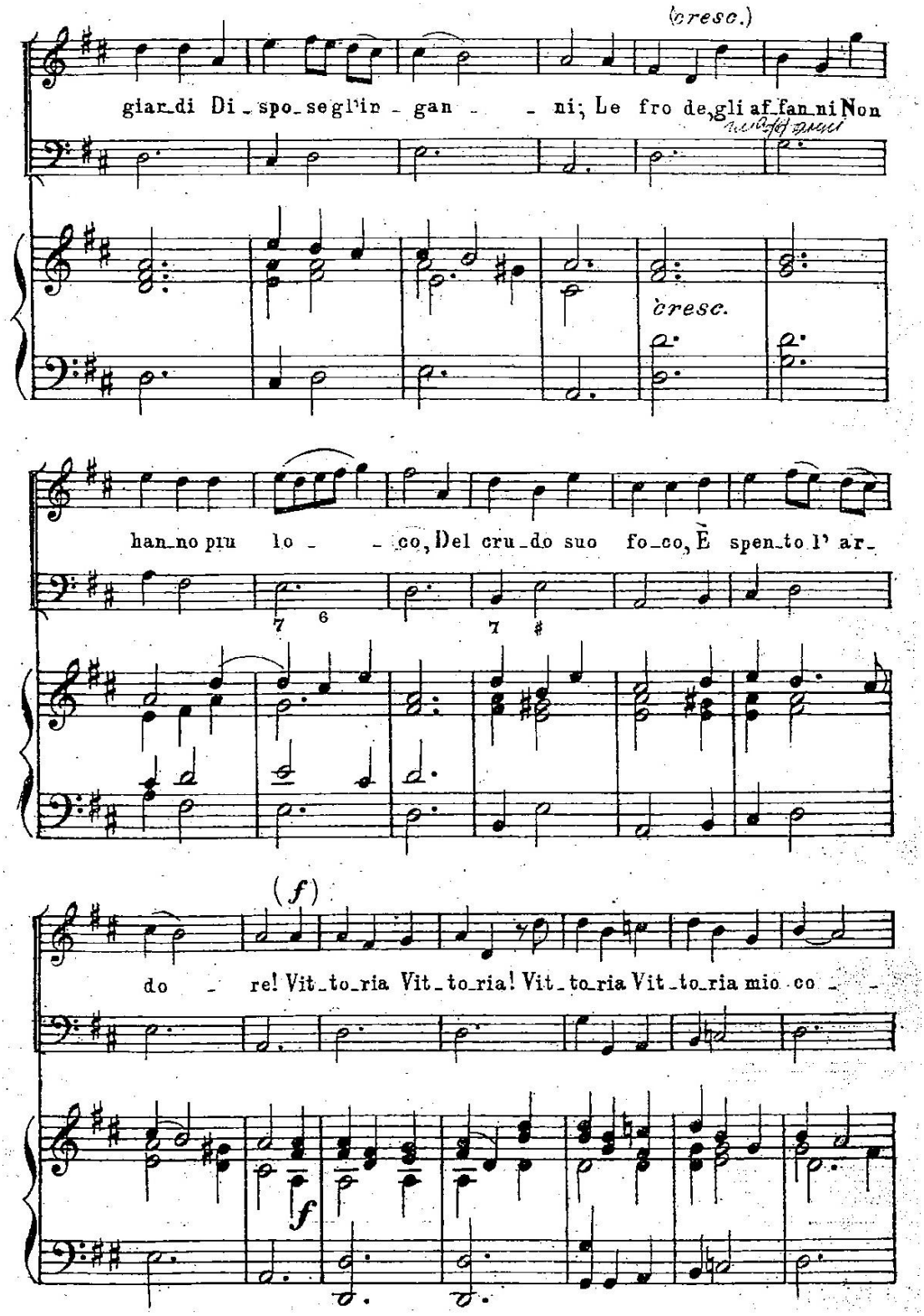
Приклад 2.1. Кантата Дж. Каріссімі «Vittoria»




la_gri_mar piu, E sciolta d' A mo_re la ser _ vi tu, E

sciol _ _ _ _ ta d' A_mo re La ser_vi_tu!

Gia l'empia a tuoi dan_ni Fra stuo_lo di sguar_di, Con vez_zi bu_


(cresc.)
giar_di Di_spo_se gl'in_gan_ni; Le fro de, gli af_fan_ni Non
cresc.
han_no piu lo_co, Del cru_do suo fo_co, È spen_to l' ar_
(f)
do_re! Vit_to_ria Vit_to_ria! Vit_to_ria Vit_to_ria mio co_
f

Приклад 2.2. А. Скарлатті «Аріадна», вступ, р. 1.

ARIANNA

Kantate für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo

1. Introduzione

Alessandro Scarlatti (1660-1725)
Herausgegeben von Raymond Meylan
Generalbaßaussetzung vom Herausgeber

Allegrissimo

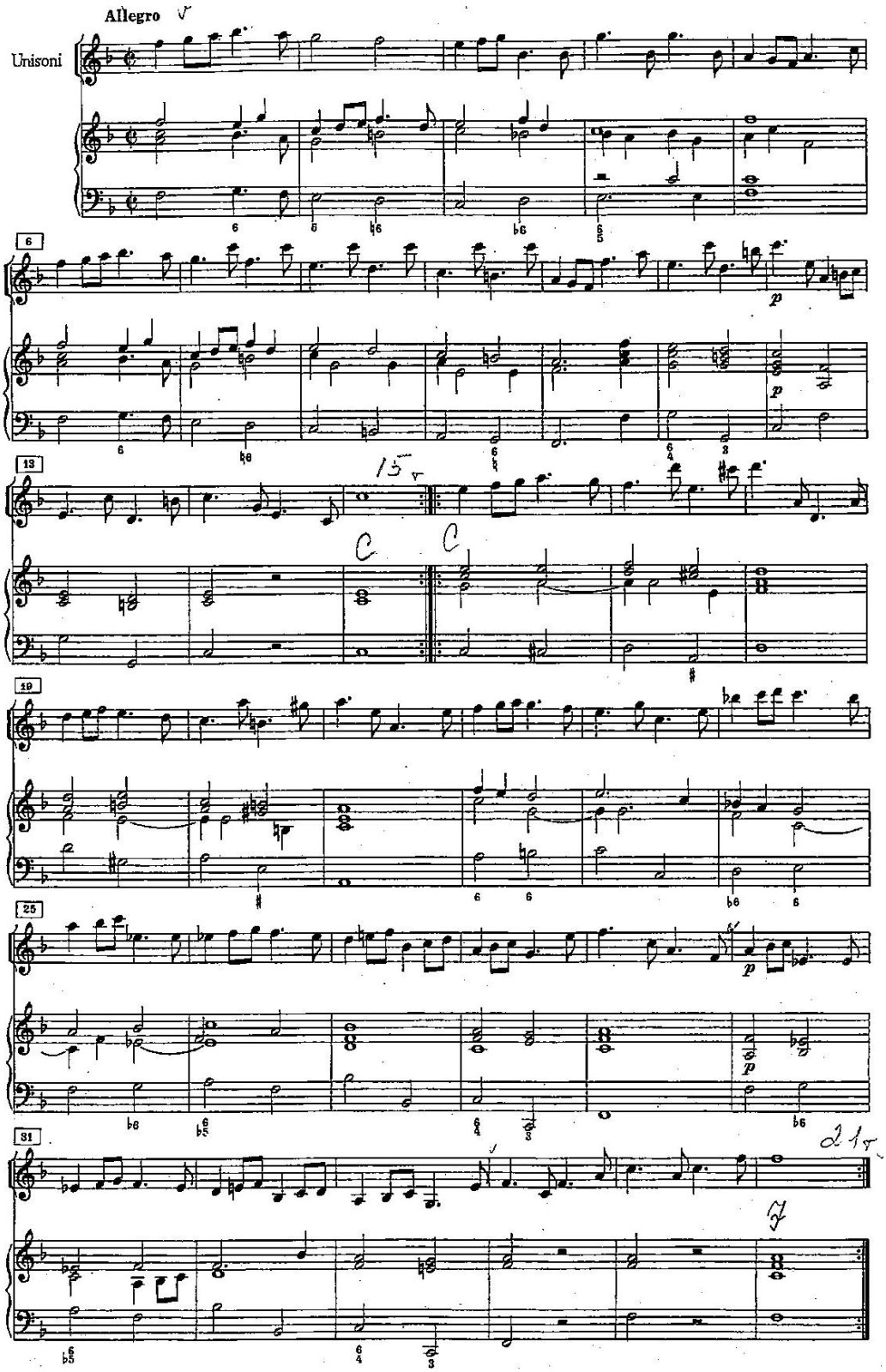
Violino I

Violino II

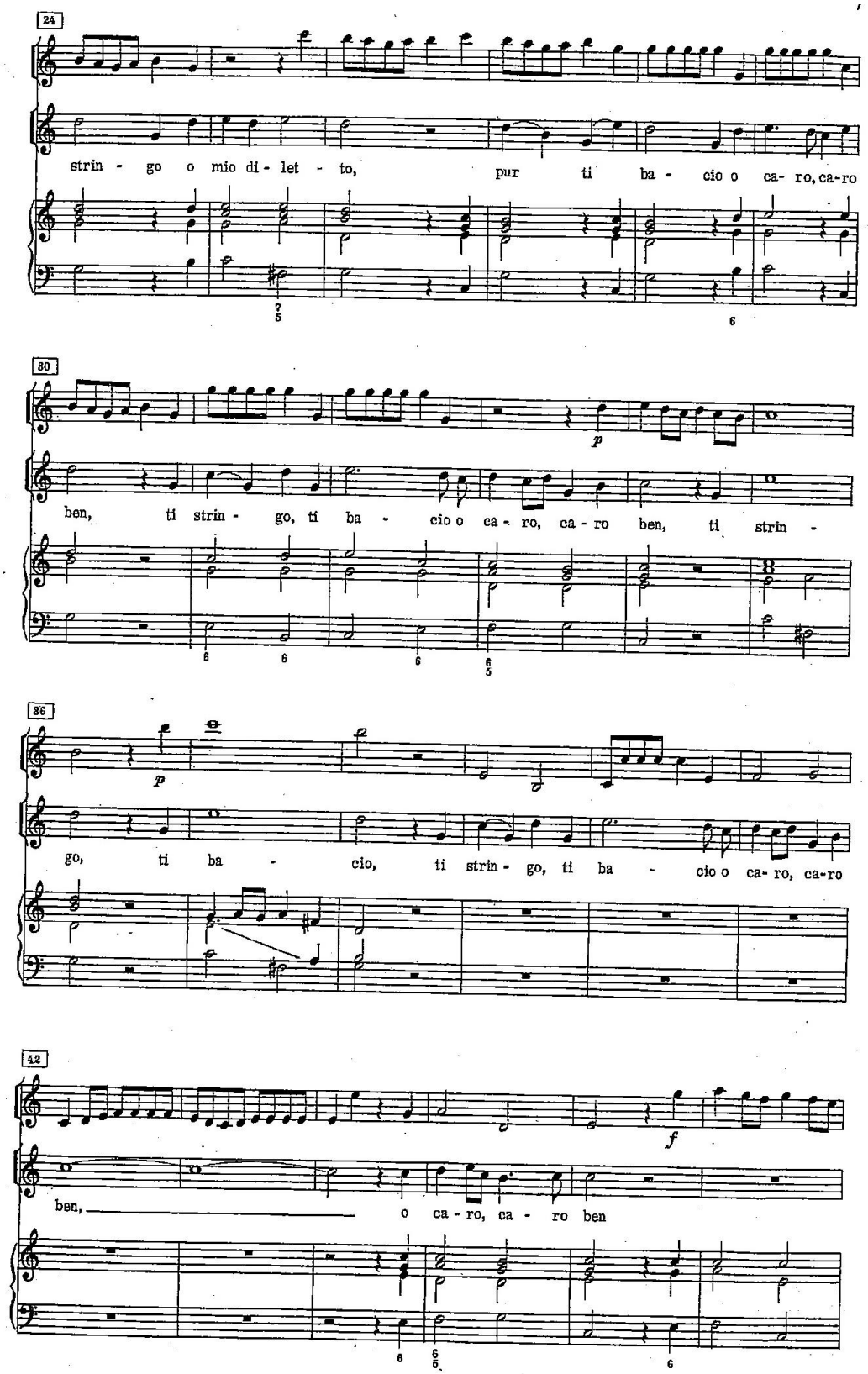
Cembalo e Bassi

Siegue subito

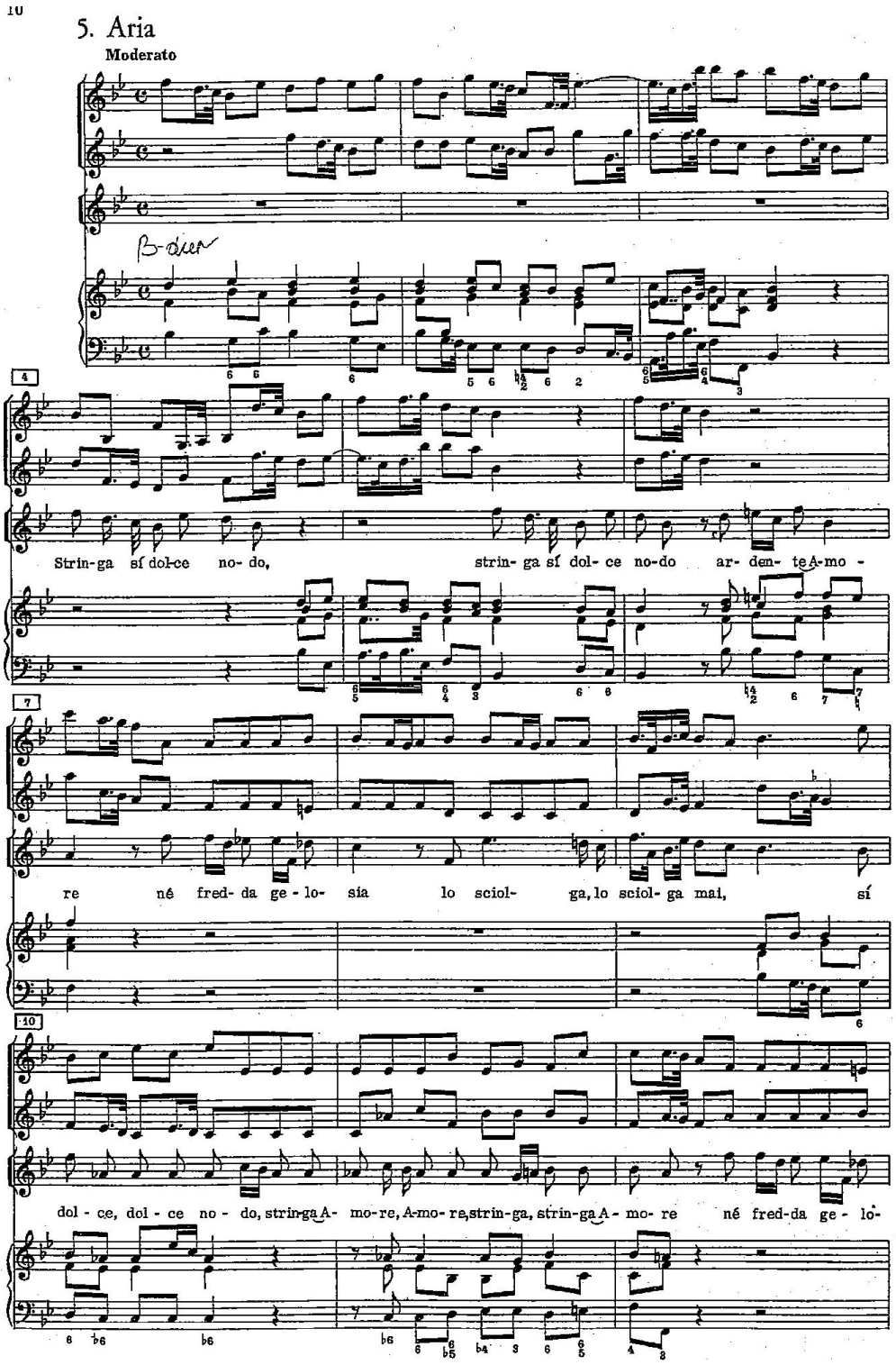
Приклад 2.3. А. Скарлатті «Аріадна», вступ, р. 2.

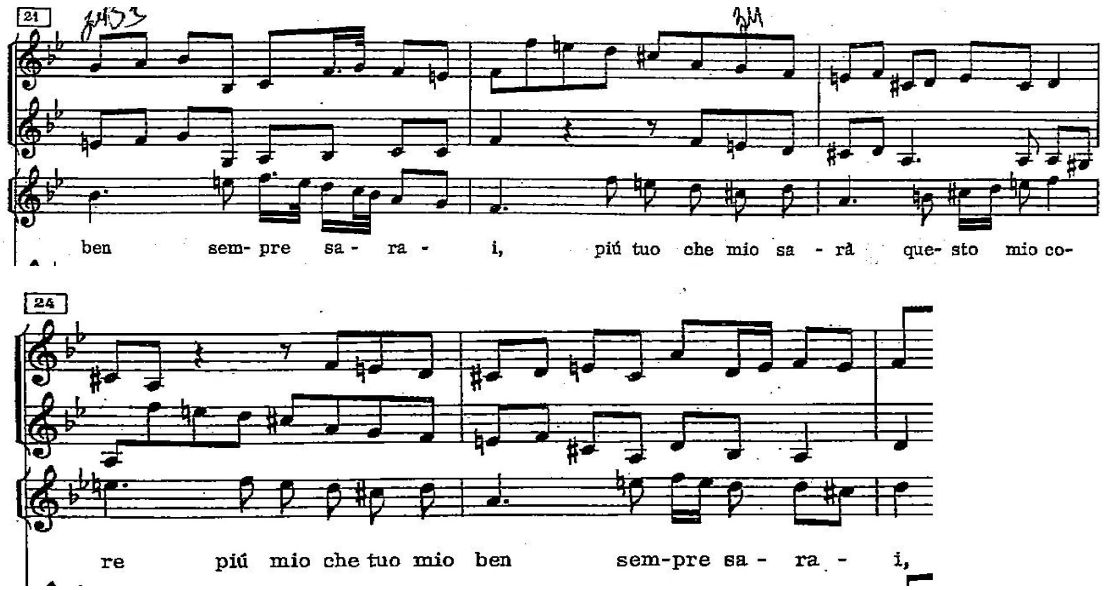


Приклад 2.4. А. Скарлатті «Аріадна», арія № 3



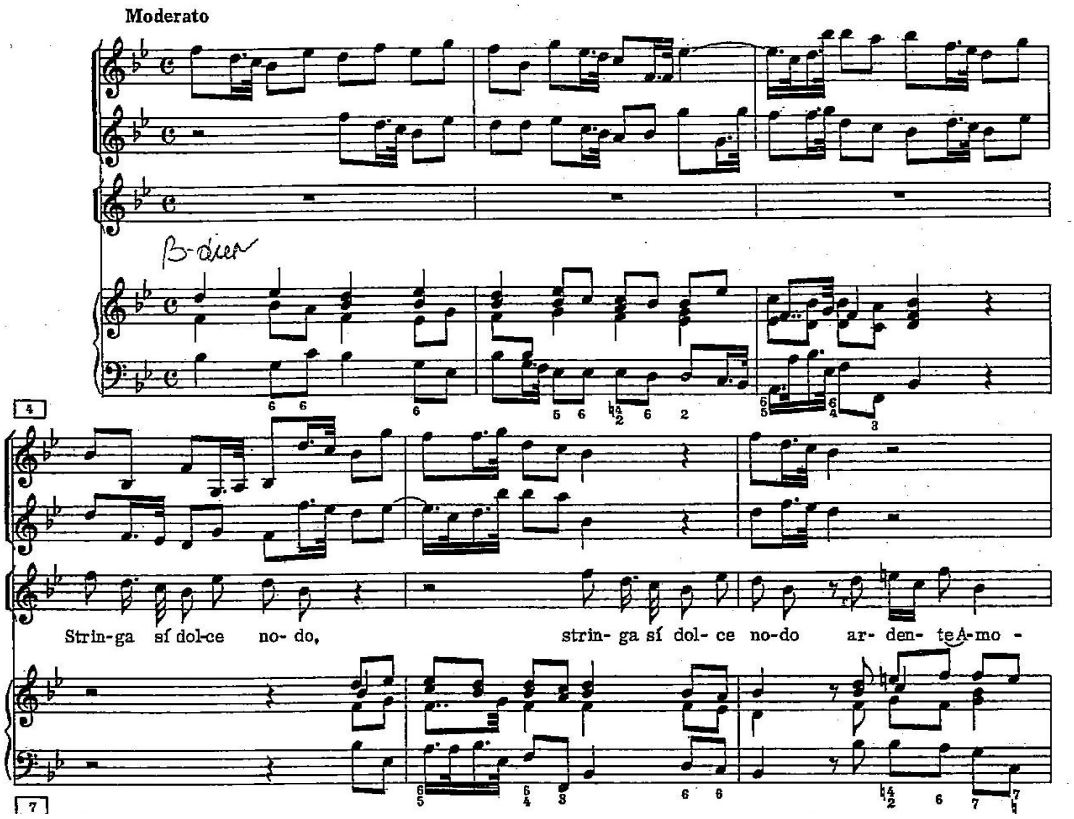
Приклад 2.5. А. Скарлатті «Аріадна», арія № 5



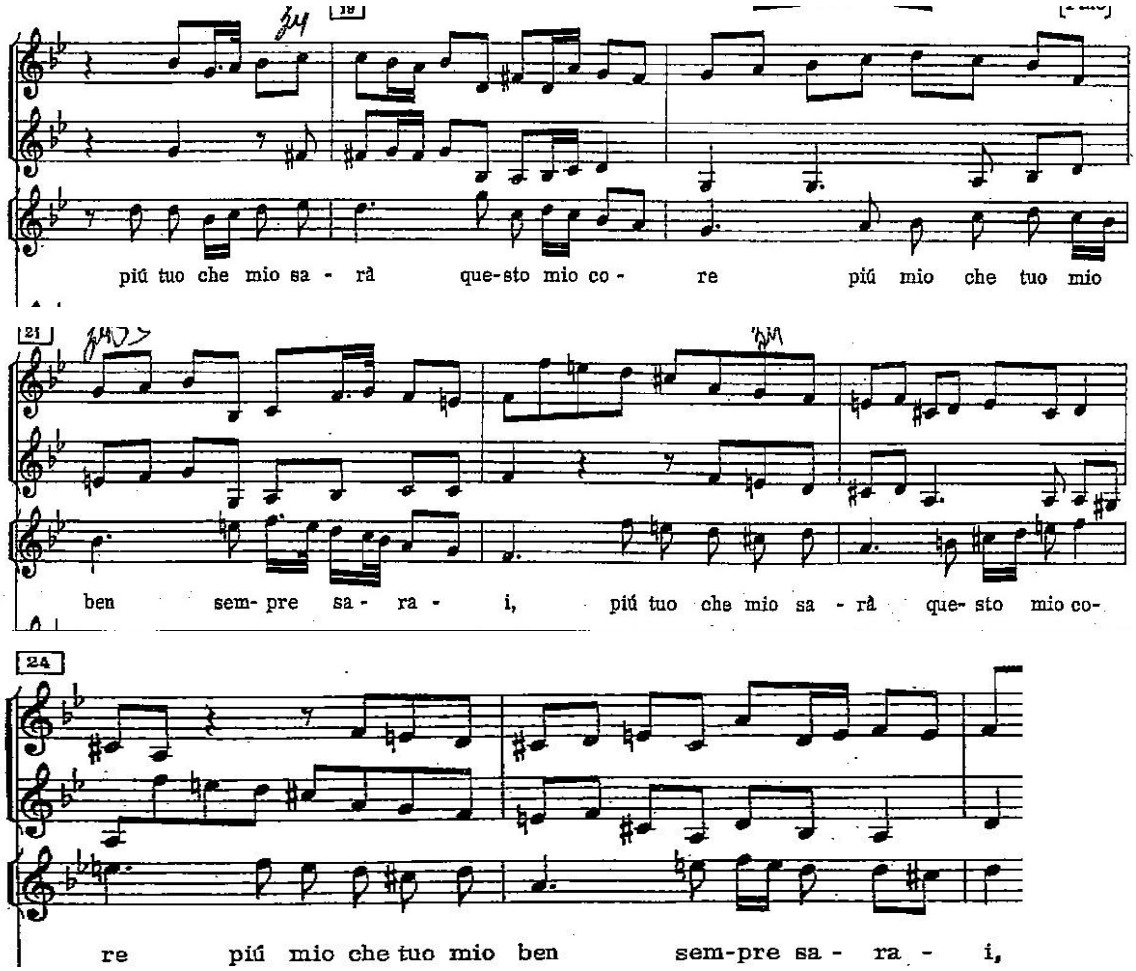


Приклад 2.6 А. Скарлатті «Аріадна», арія № 5,

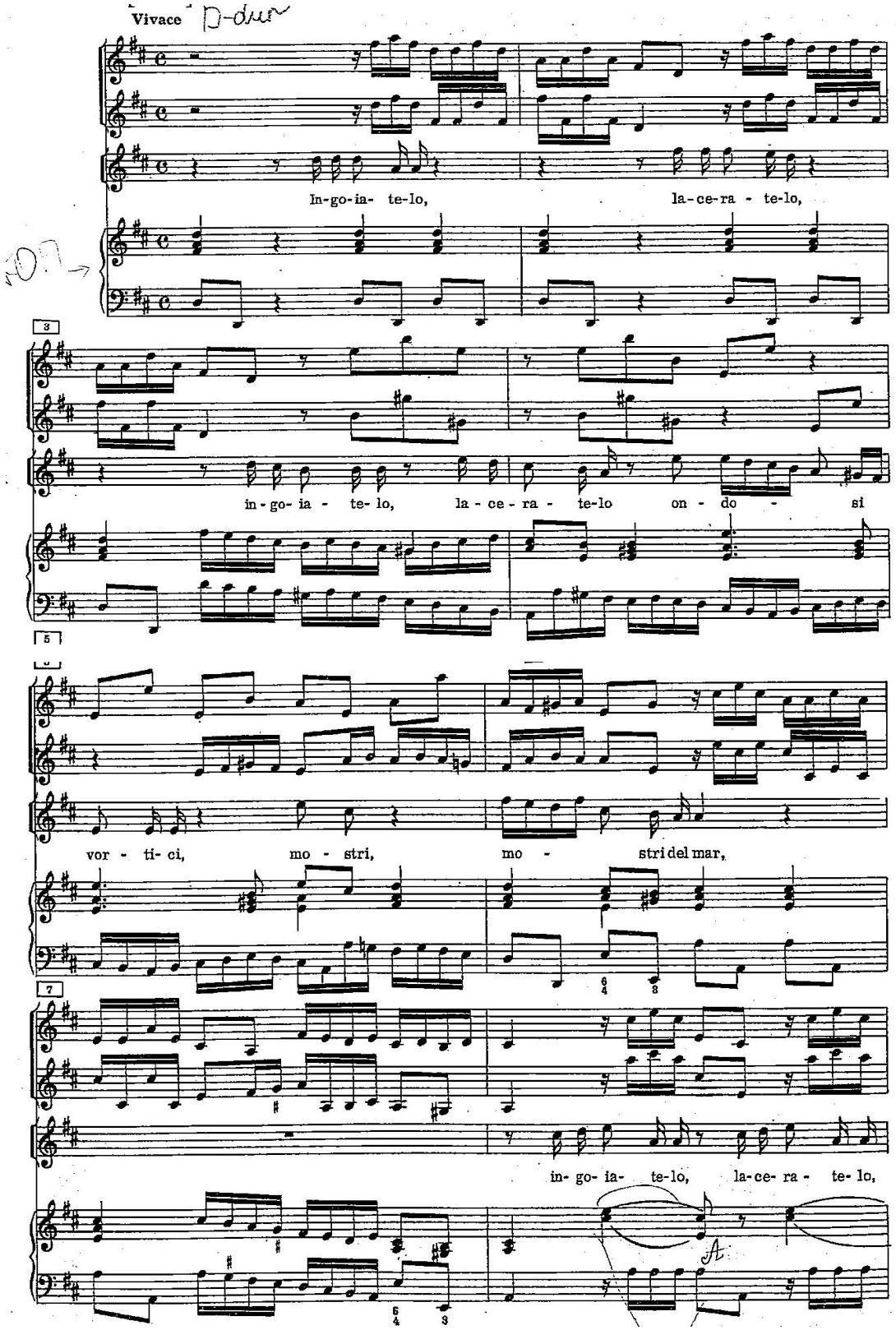
а) тт. 7–9



б) тт. 18–25

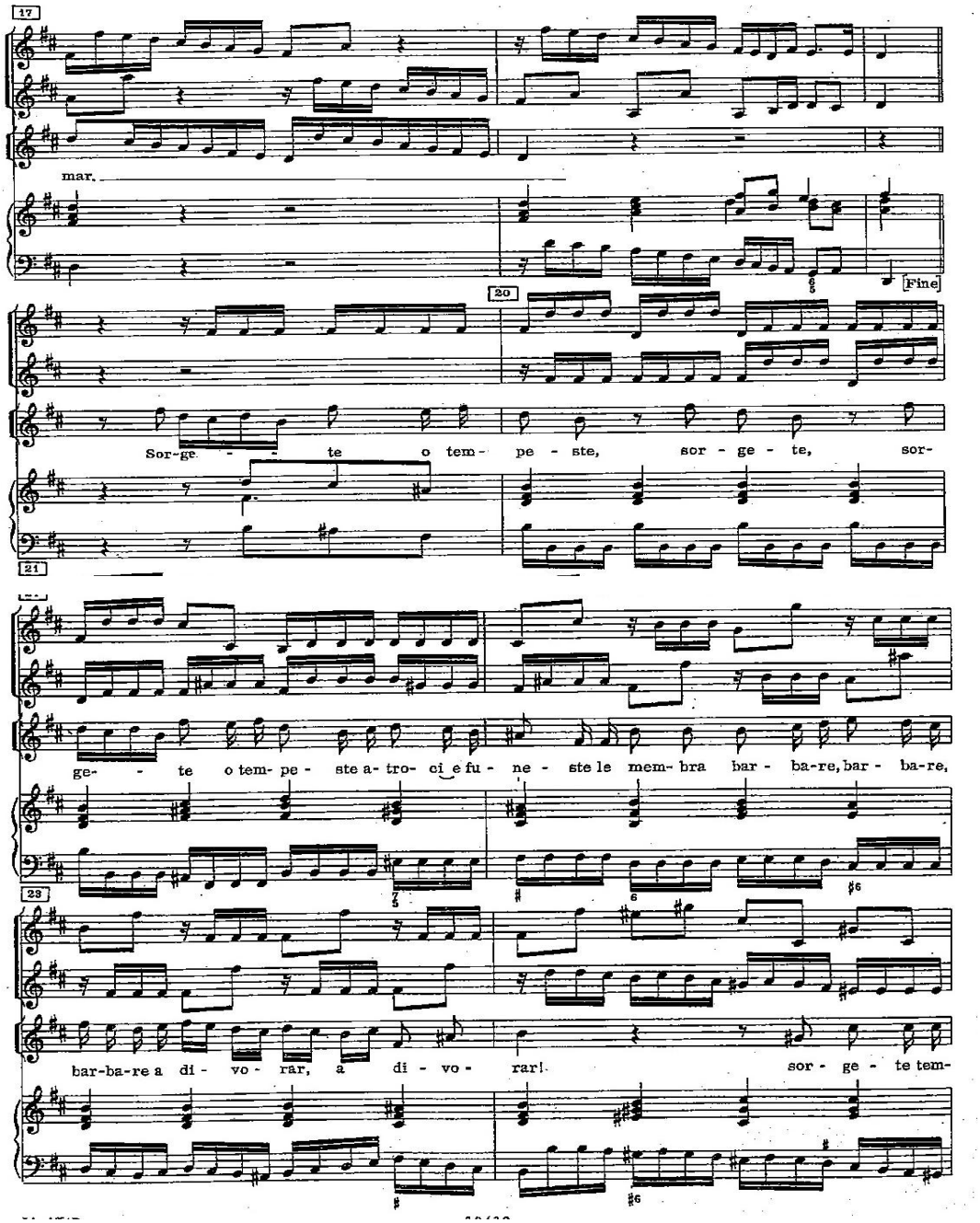

18
piú tuo che mio sa - rà que-sto mio co - re piú mio che tuo mio
21
ben sem- pre sa - ra - i, piú tuo che mio sa - rà que- sto mio co-
24
re piú mio che tuo mio ben sem-pre sa - ra - i,

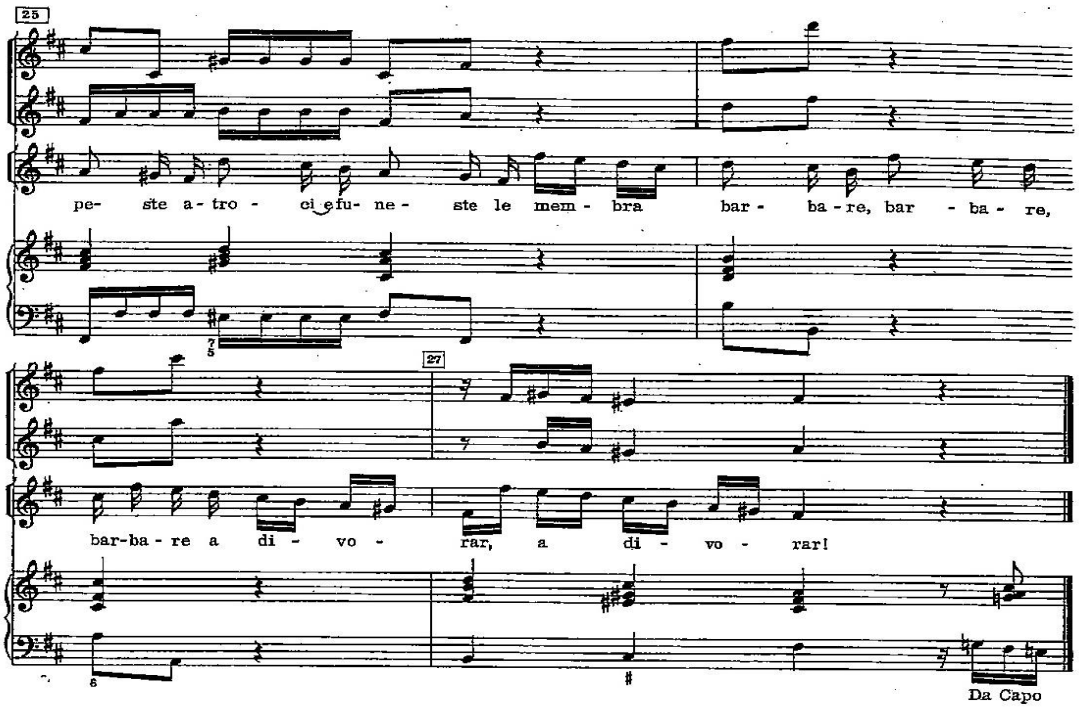
Приклад 2.7 А. Скарлатті «Аріадна», арія гніву, р. 1., тт. 1–2



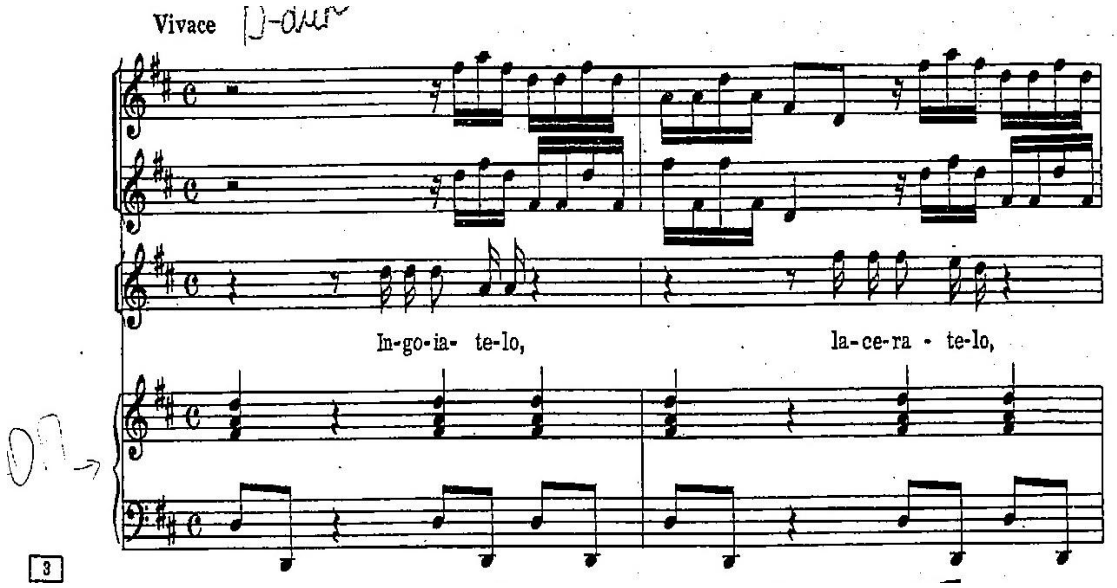
Приклад 2.8 А. Скарлатті «Аріадна», арія гніву

а) середній розділ




25
pe- ste a-tro - ci e fu- ne - ste le mem - bra bar - ba - re, bar - ba - re,
27
bar-ba - re a di - vo - rar, a di - vo - rar!
Da Capo

б) р. 1., тт. 8–10


Vivace
In-go-ia- te-lo, la-ce-ra - te-lo,
3

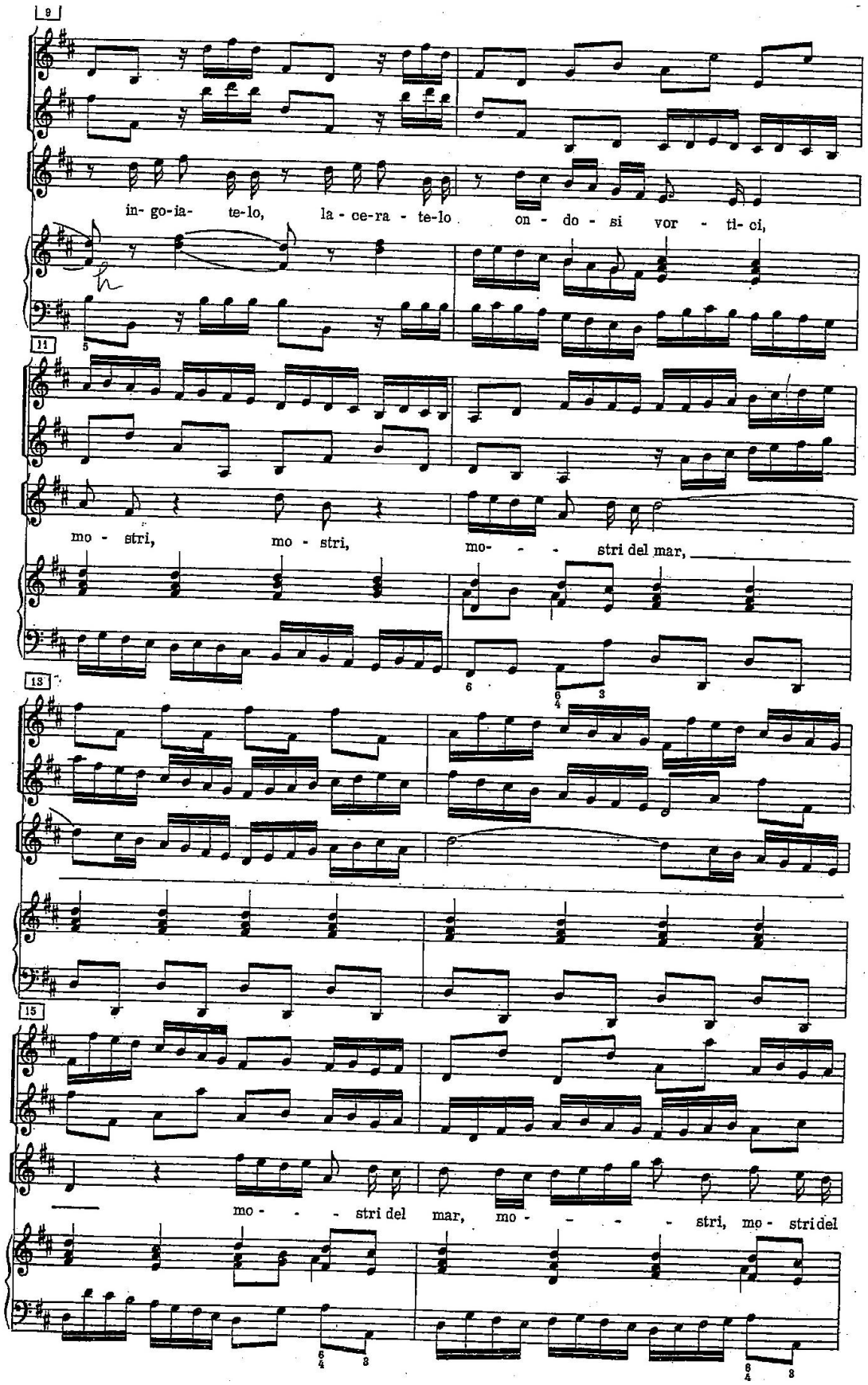
in-go- ia - te- lo, la - ce - ra - te-lo on - do - si

5

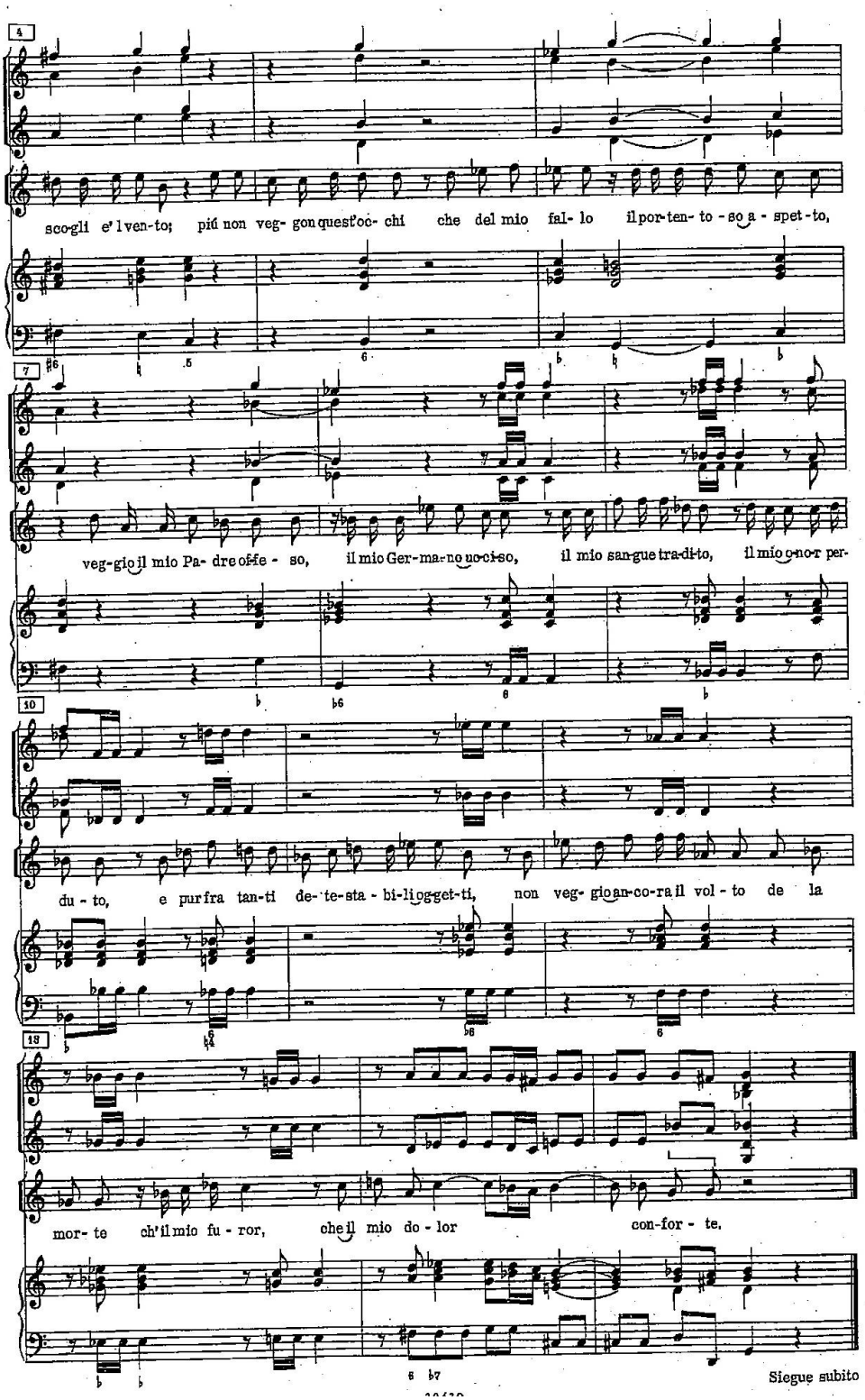
vor - ti- ci, mo - stri, mo - stri del mar,

7

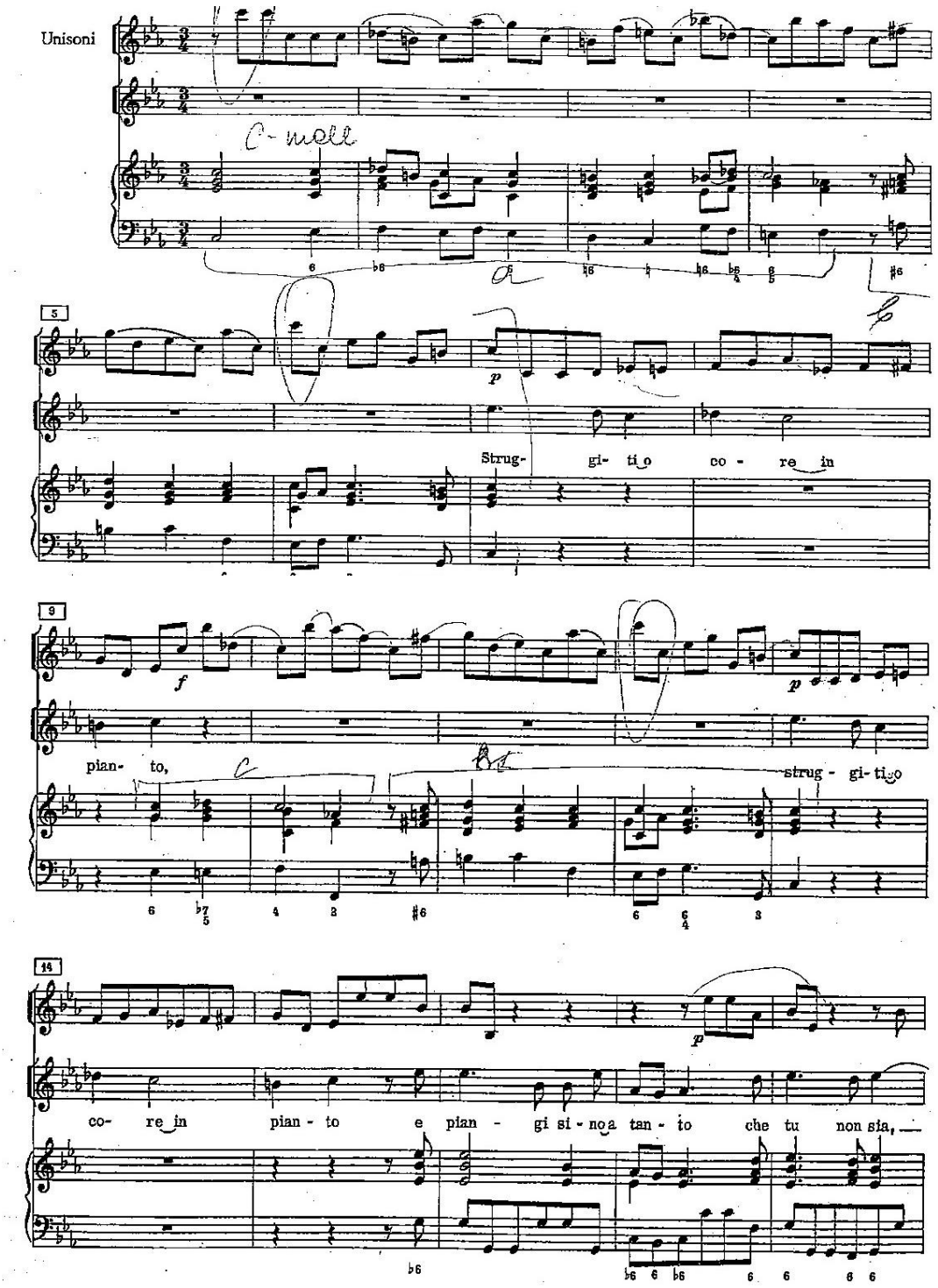
in- go- ia- te-lo, la-ce- ra - te- lo,


9
in- go-ia- te-lo, la - ce-ra - te-lo on - do - si vor - ti- ci,
11
mo - stri, mo - stri, mo- - - stri del mar,
13
15
mo - - - stri del mar, mo - - - - stri, mo - stri del

Приклад 2.9 А. Скарлатті «Аріадна», речитатив № 8, фігура «тремтіння»



Приклад 2.10 А. Скарлатті «Аріадна», арія Lamento, 1-й розділ



19

f

non sia piú cor, e pian- gi si - no a

24

tan - to che tu non sia, non sia piú cor, strug - gi- ti,

29

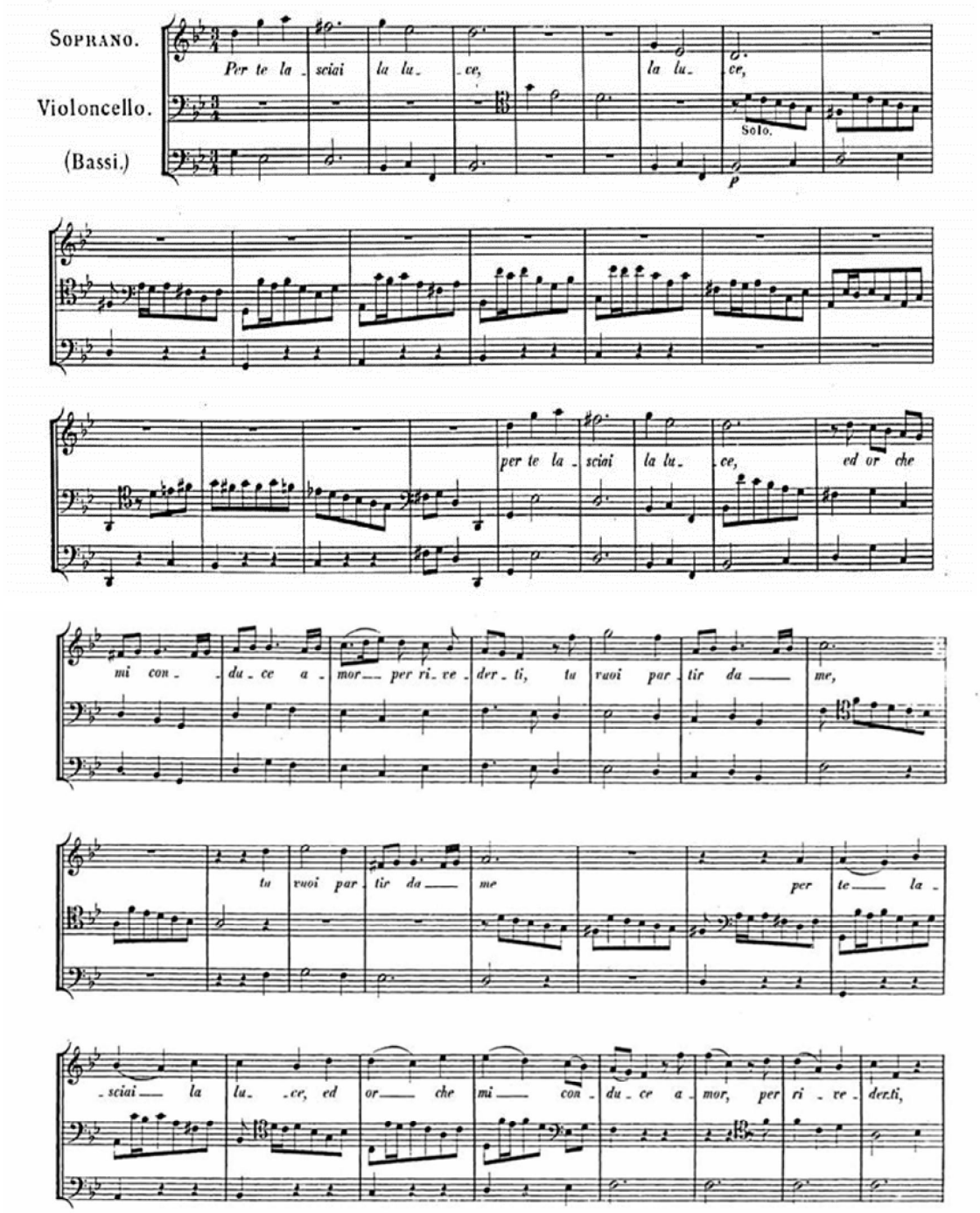
strug - gi - ti e pian- gi si- no a tan - - - - to che

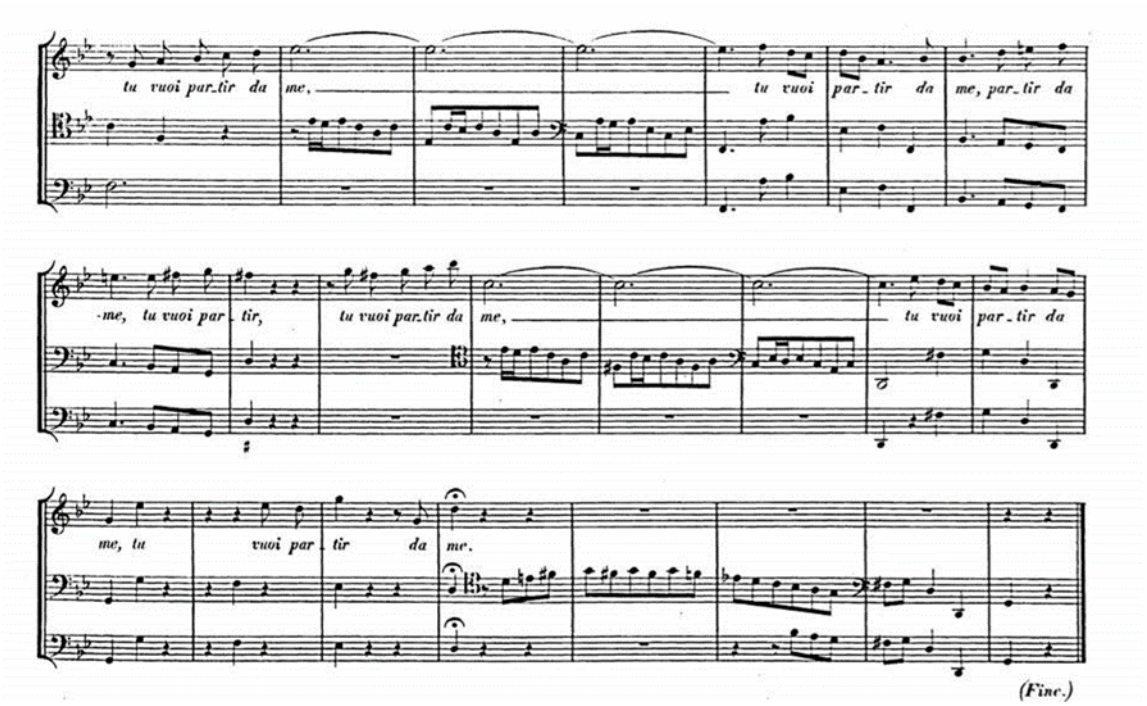
33

f

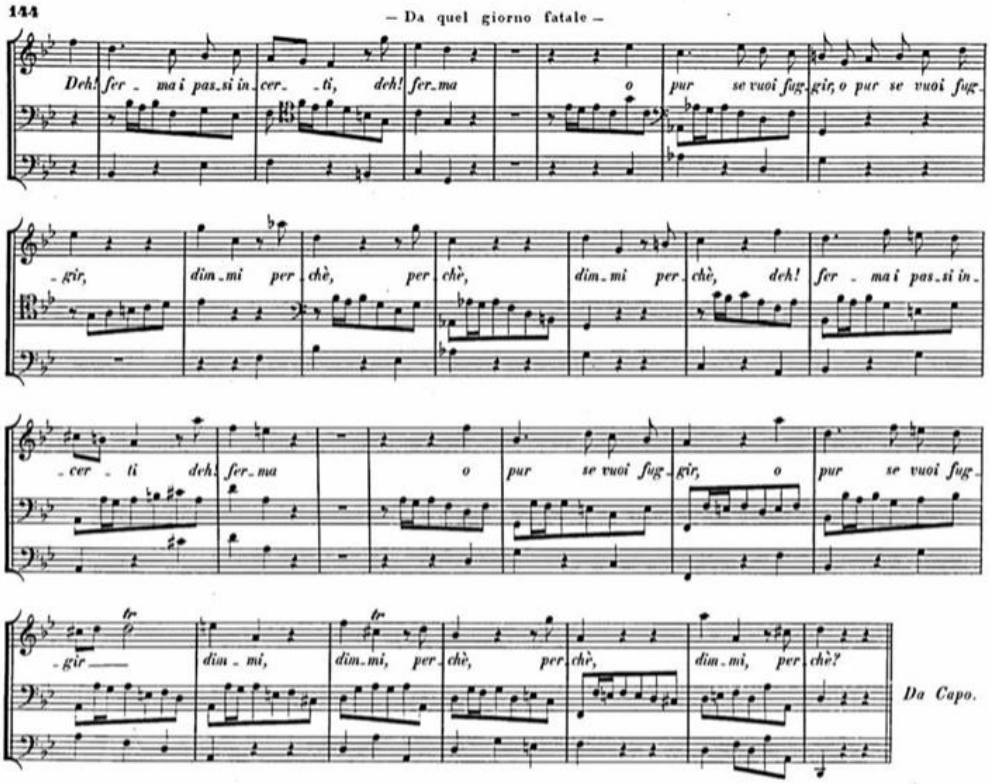
tu non sia piú cor,

Приклад 2.11 Г. Гендель кантата «Delirio amorroso», арія «Per te lasciai la luce»

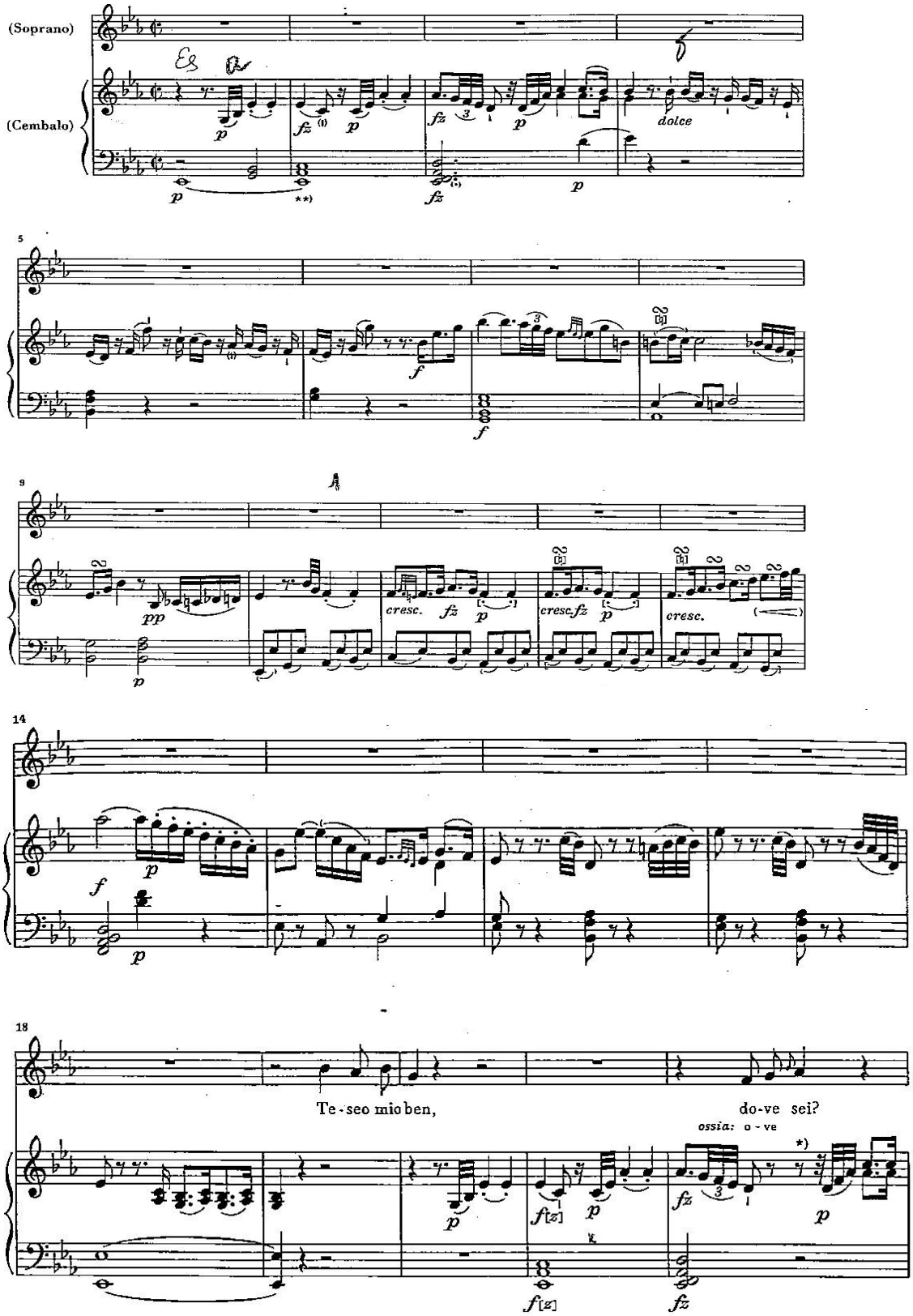


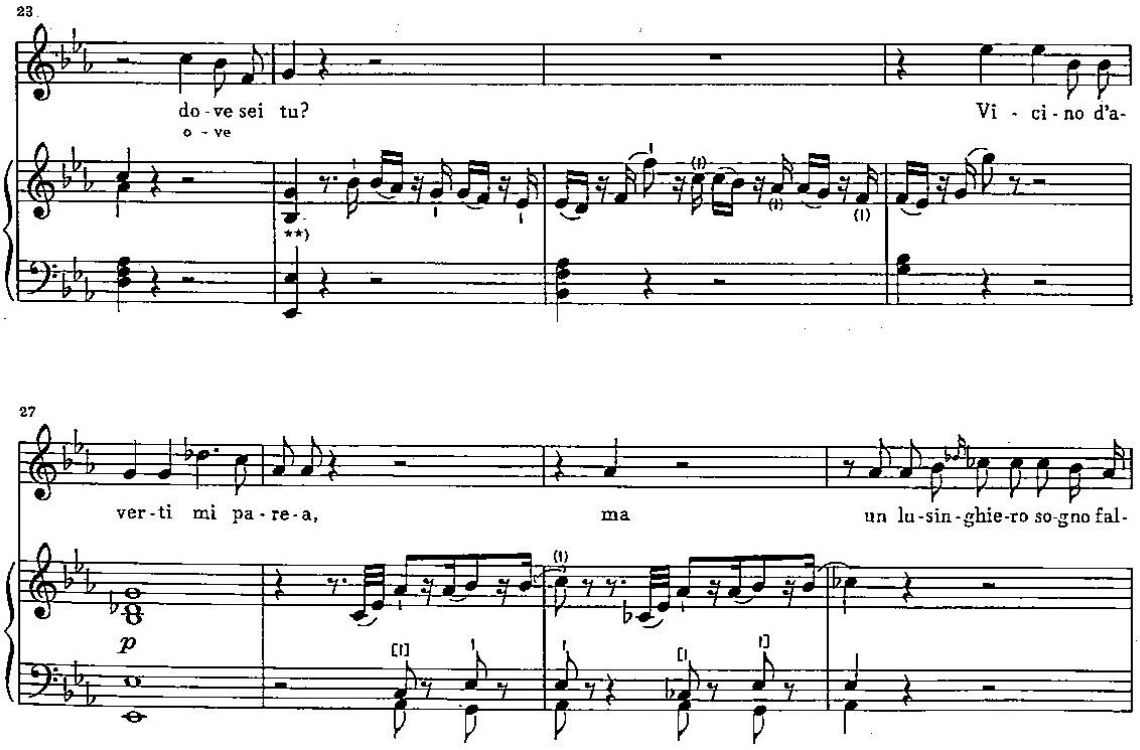


Приклад 2.12 Г. Гендель кантата «Delirio amorroso», арія «Per te lasciai la luce», середній розділ



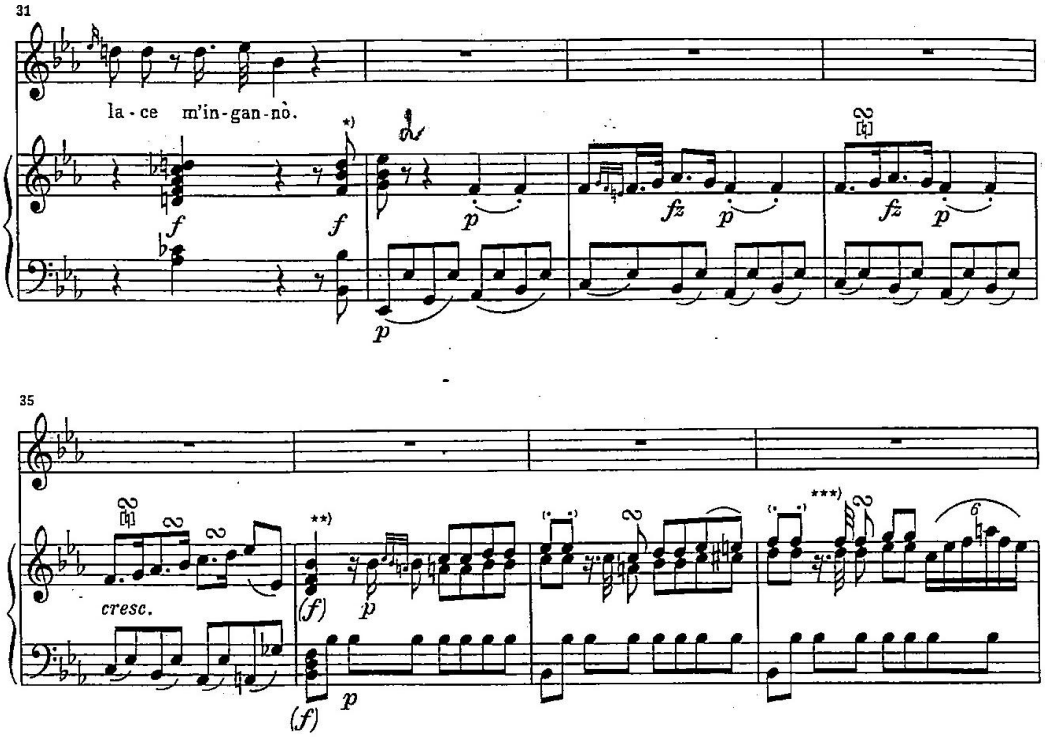
Приклад 3.1 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі»,1 ч., вступ

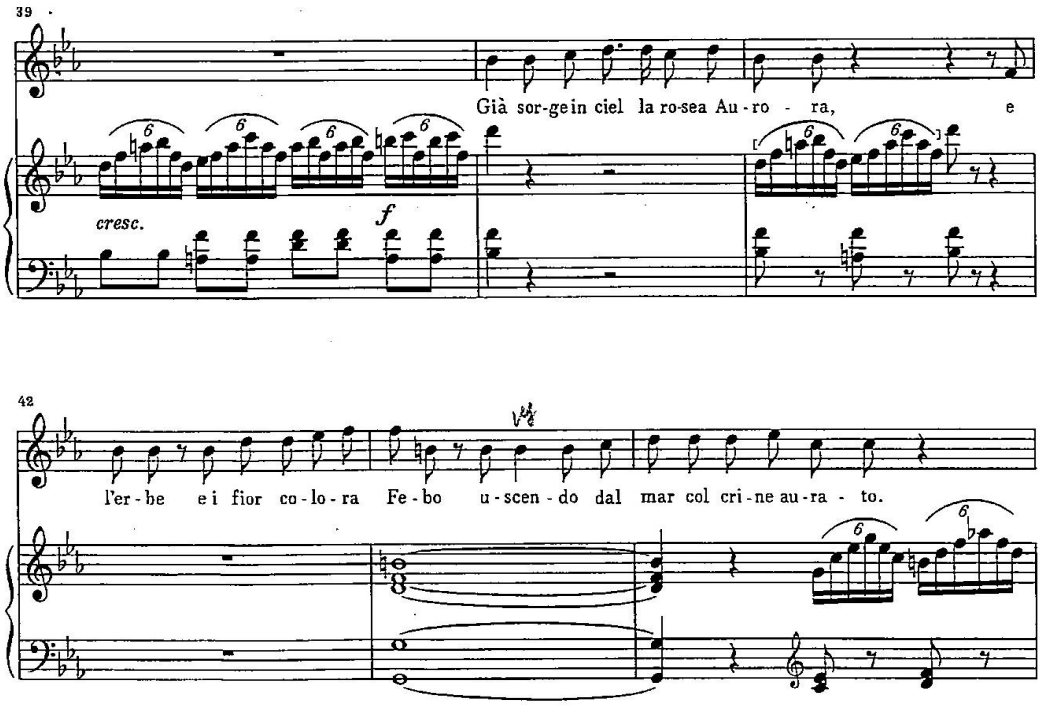




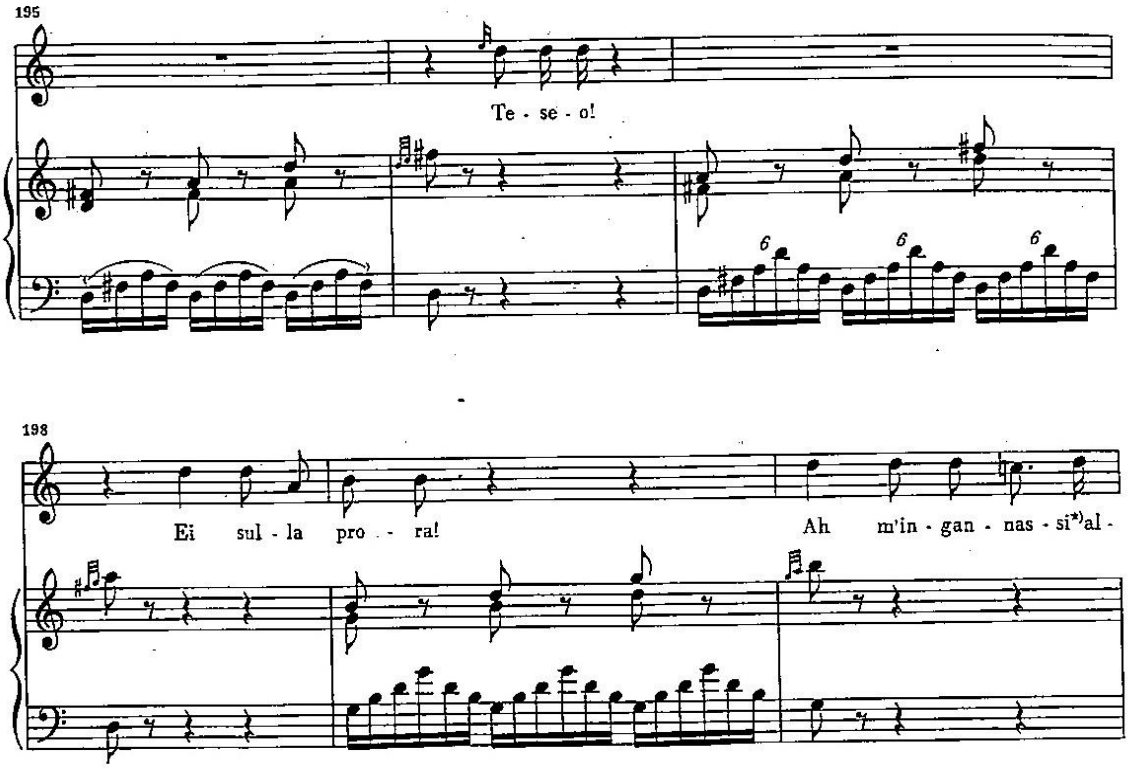
Приклад 3.2 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі»:

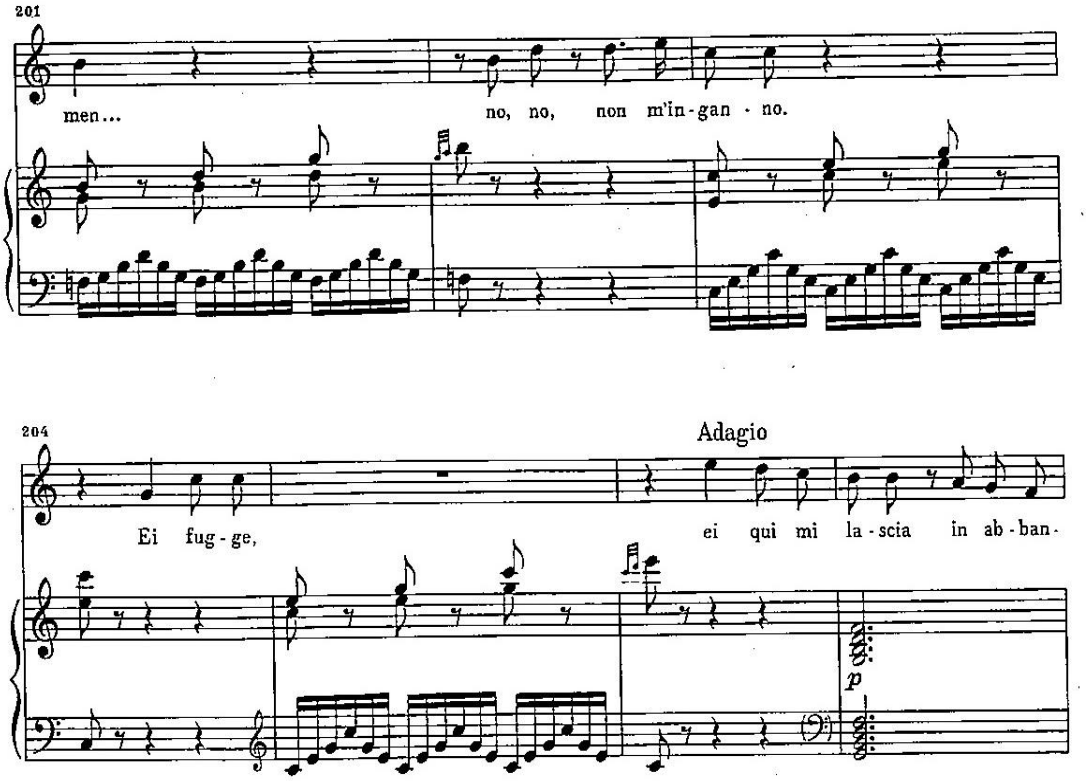
а) тт. 39–41



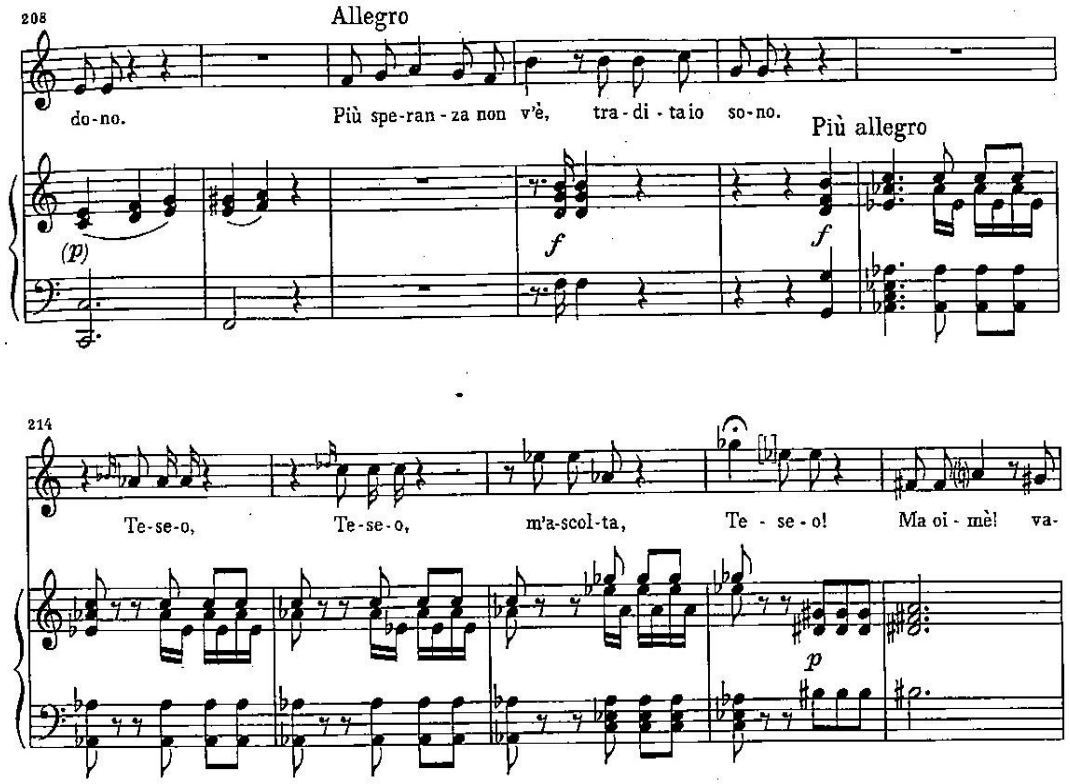

39
Già sor-ge in ciel la ro-sea Au-ro - ra, e
cresc.
f
42
l'er-be e i fior co-lo-ra Fe-bo u-scen-do dal mar col cri-ne au-ra - to.

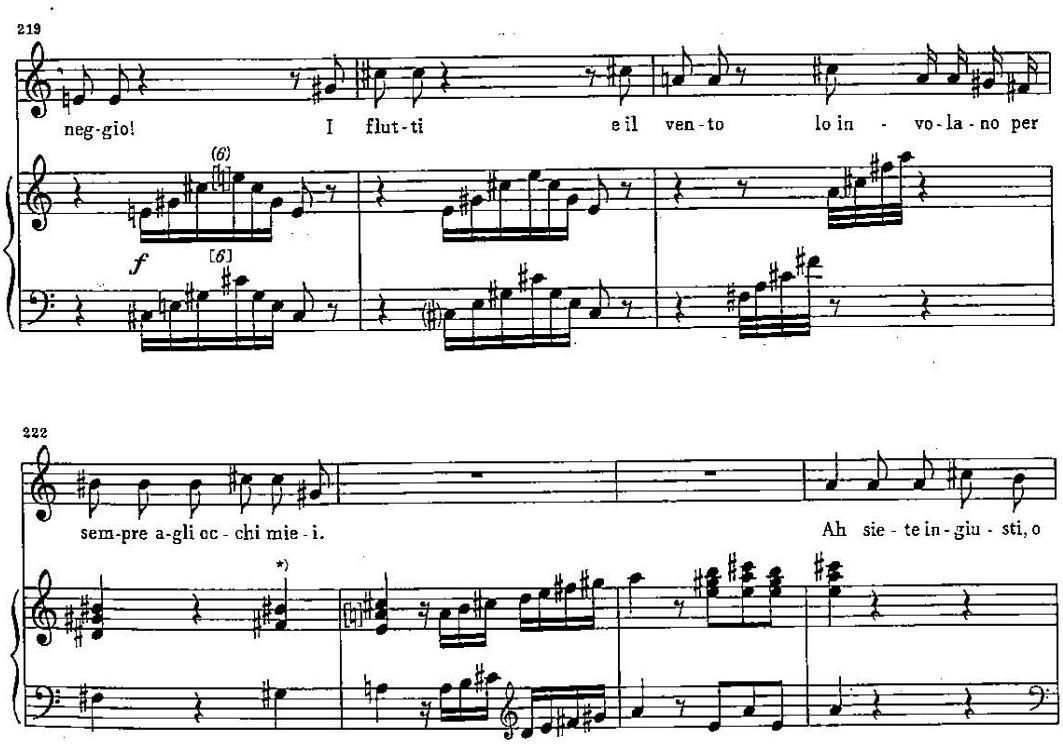
б) тт. 197–205


195
Te - se - o!
198
Ei sul - la pro - ra!
Ah m'in - gan - nas - si*) al -

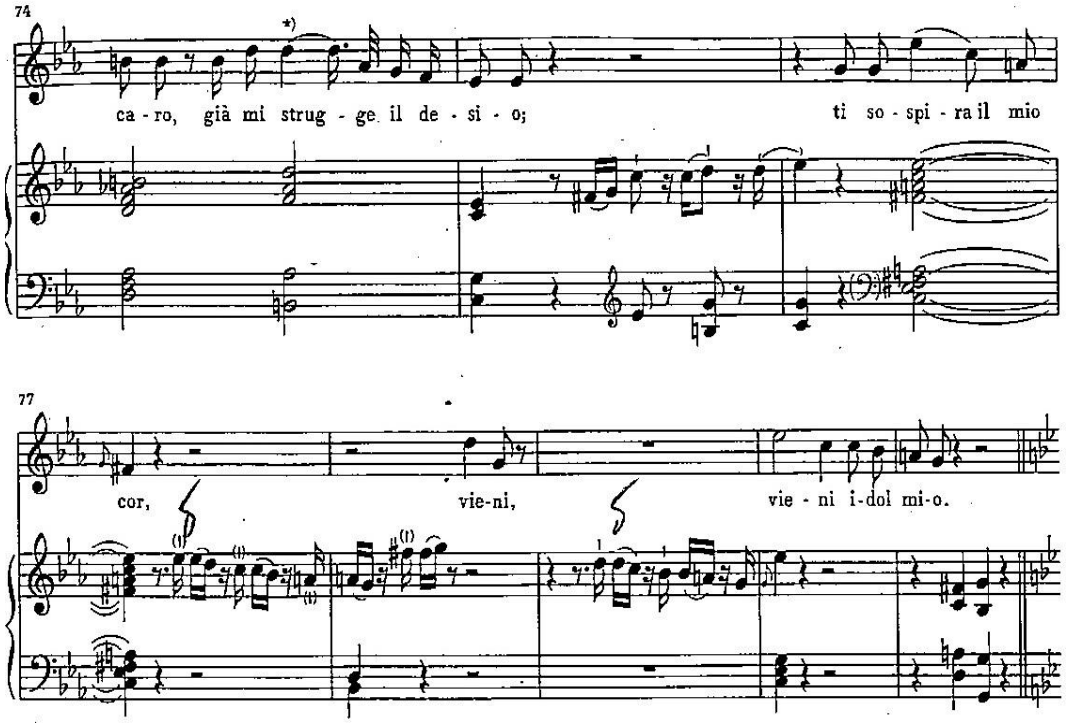

201
men...
no, no, non m'in-gan-no.
204
Adagio
Ei fug-ge,
ei qui mi la-scia in ab-ban-
p

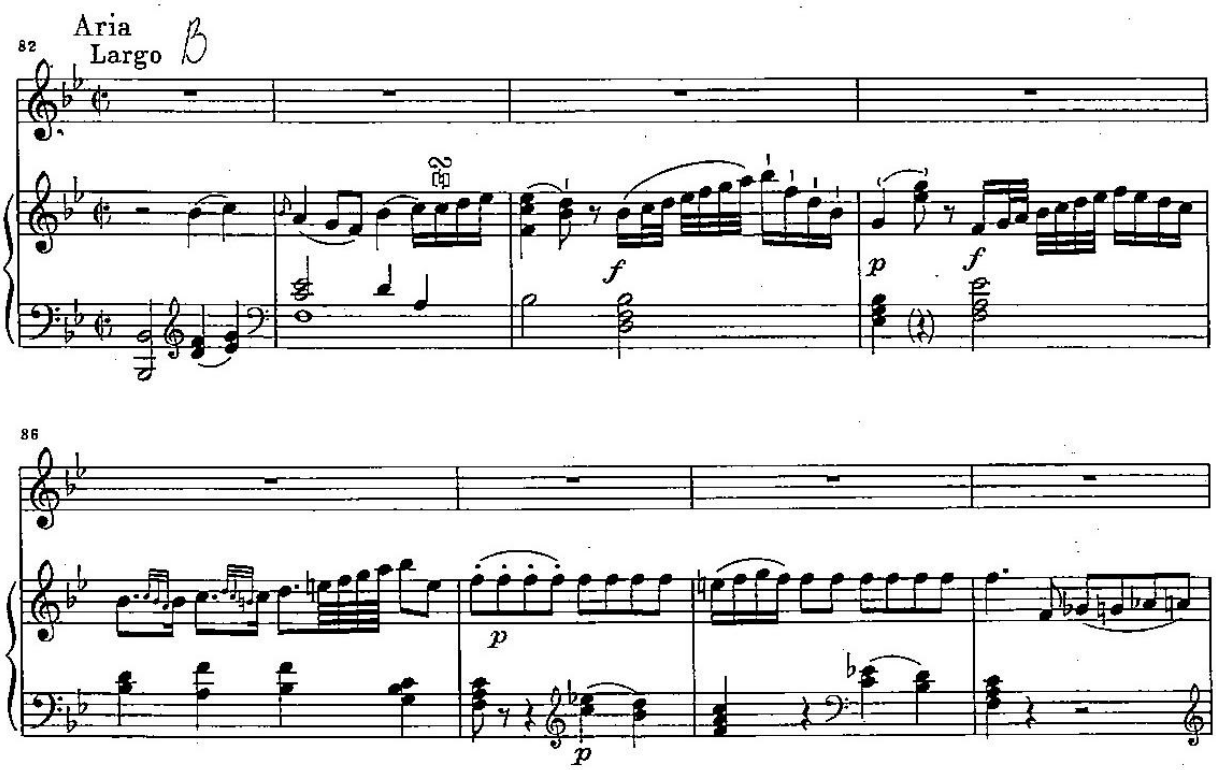
в) тт. 219–220


208
Allegro
do-no.
Più spe-ran-za non v'è, tra-di-taio so-no.
Più allegro
(p)
f
f
214
Te-se-o,
Te-se-o,
m'a-scol-ta,
Te - se - o!
Ma oi - mè! va-
p

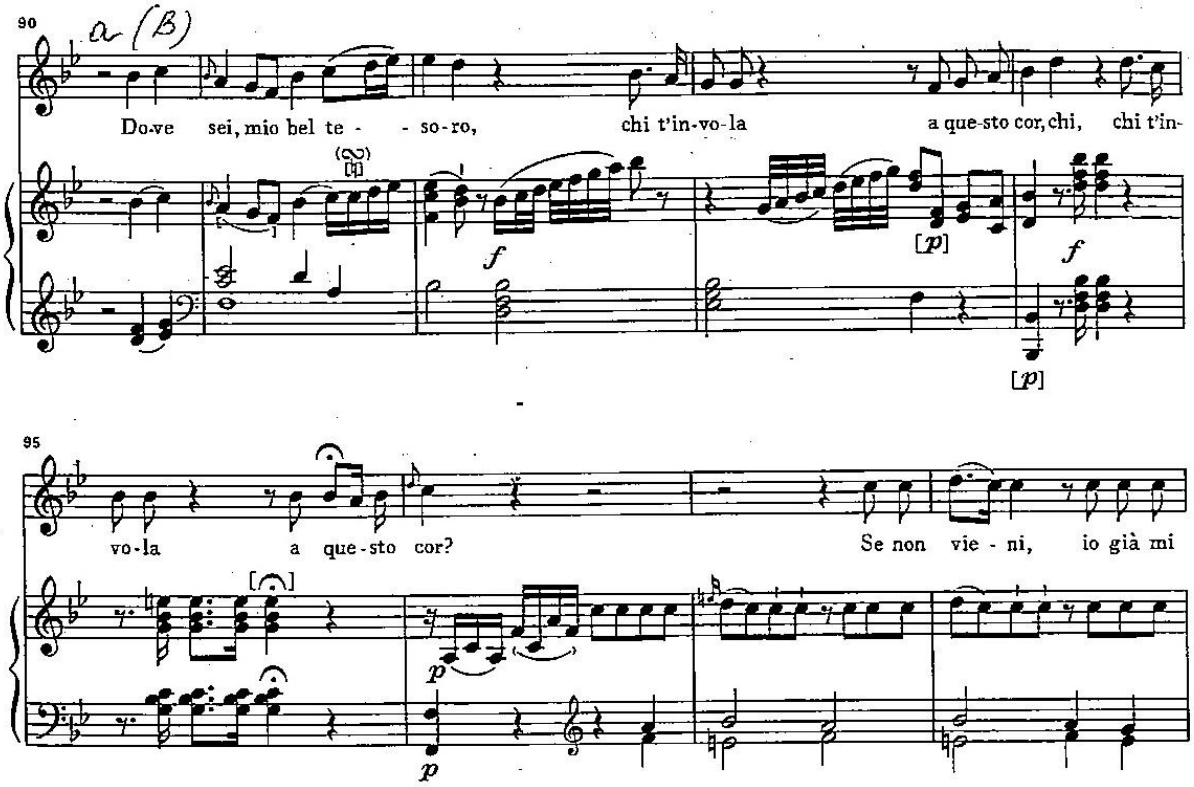


Приклад 3.3 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі», арія № 2, а) тт. 87–88





б) mm. 96–103, mm. 105–111



99

mo - ro, né re - si - sto al mi-o do - lor, se non vie - ni, io già mi

103

mo - ro, né re - si - sto al mio do - lor. Do - ve

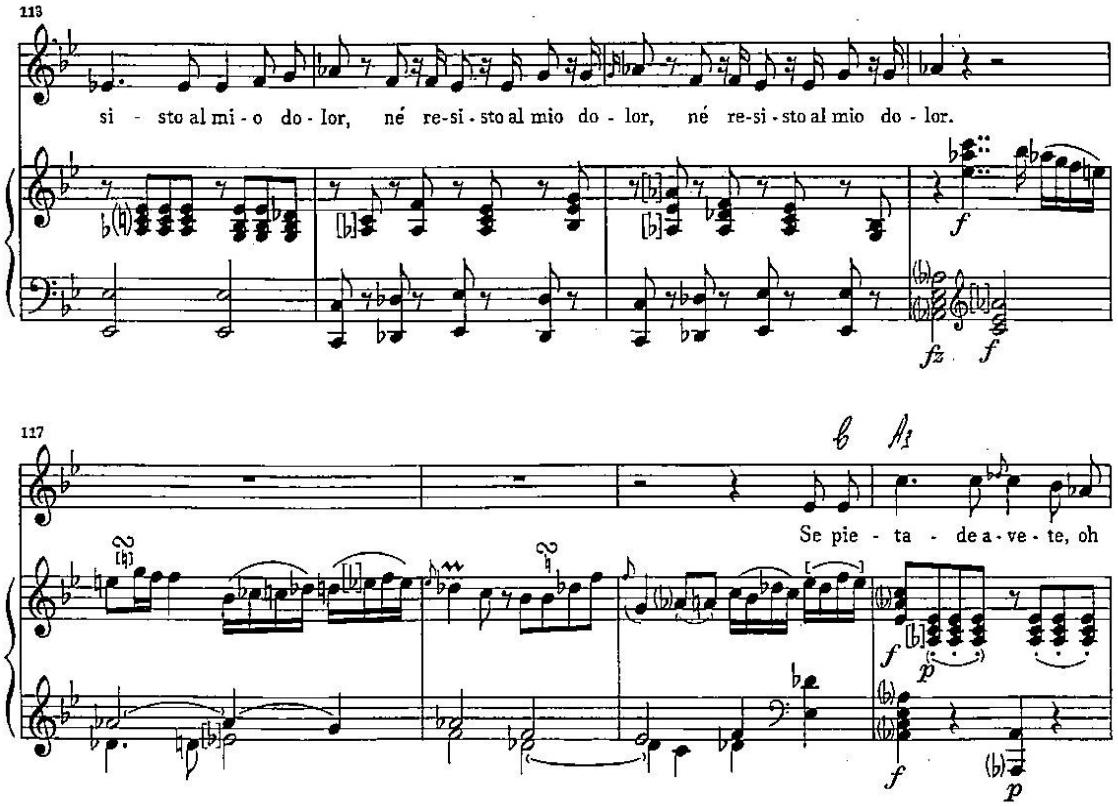
106

se - i, mio bel te - so - ro, chi t'in-vo - la a que - sto

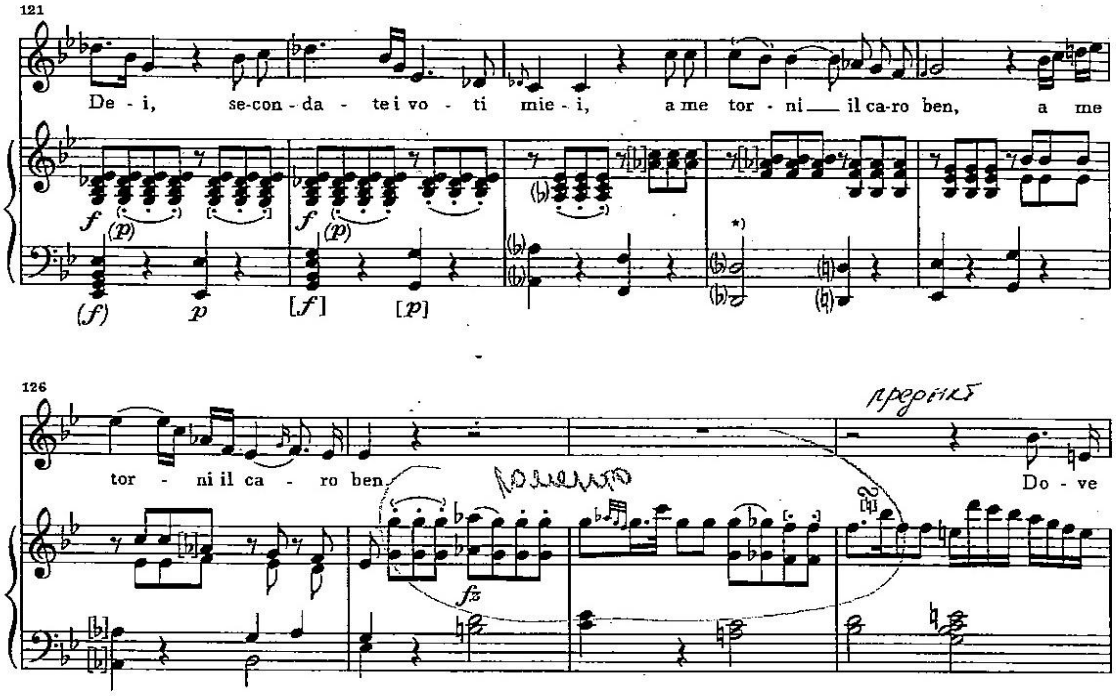
*) fz

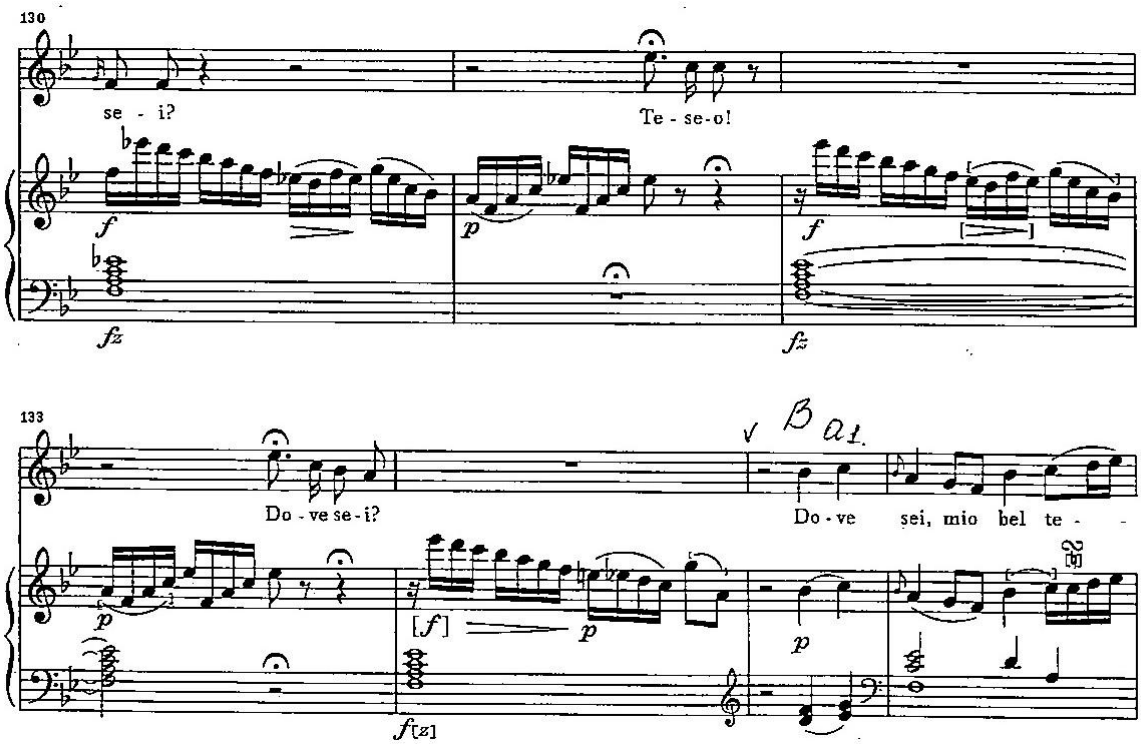
109

cor? Se non vie-ni, mio bel te - so - ro, io già mi mo - ro, né re-

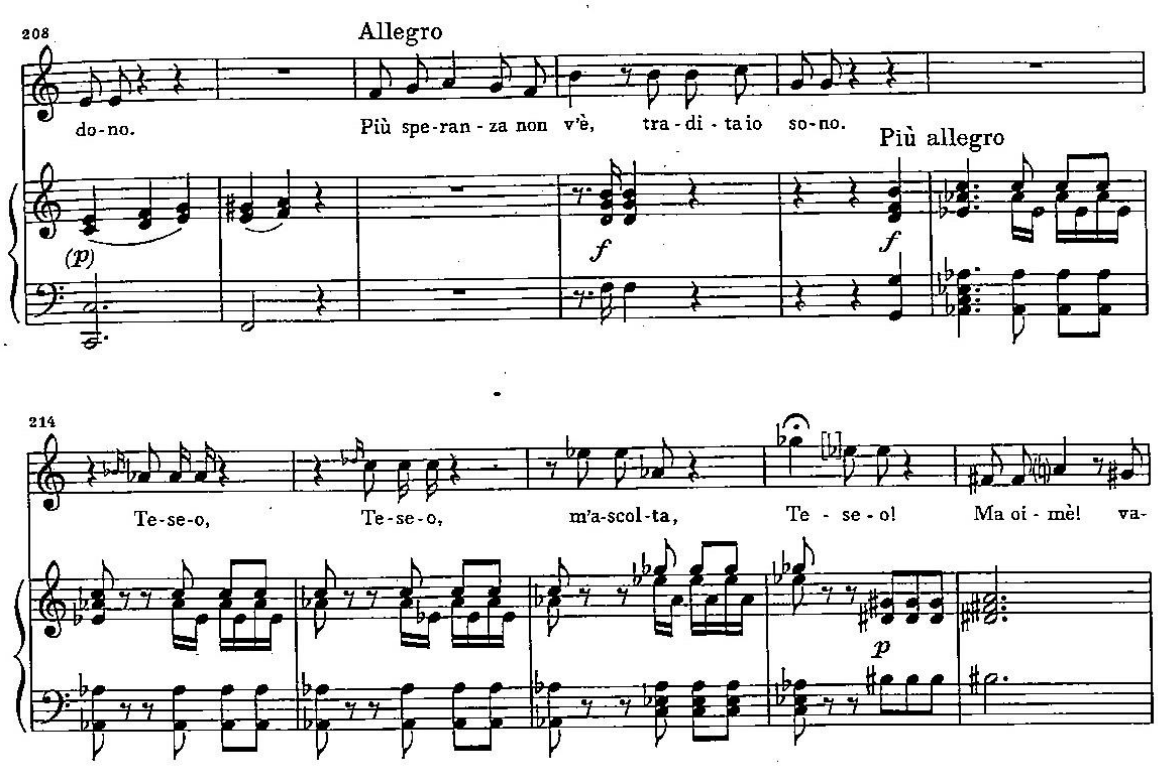


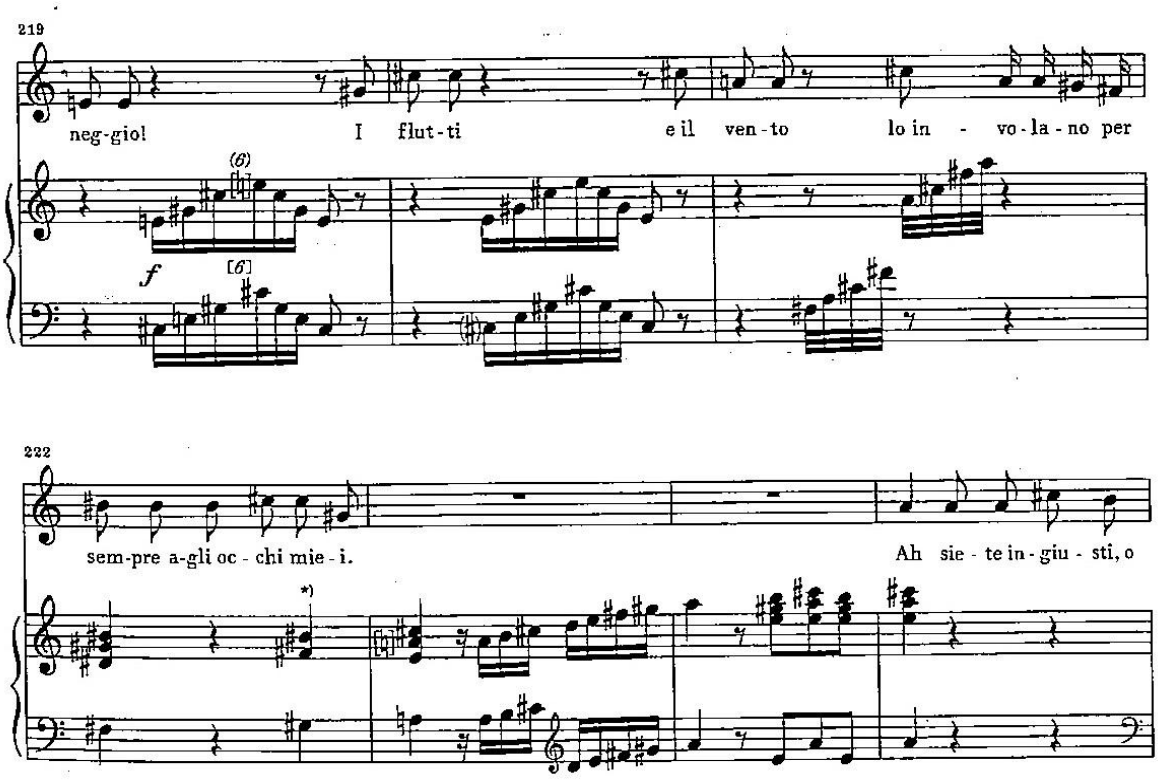
Приклад 3.4 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі» арія № 2, «мотив тривоги», тт. 127–129



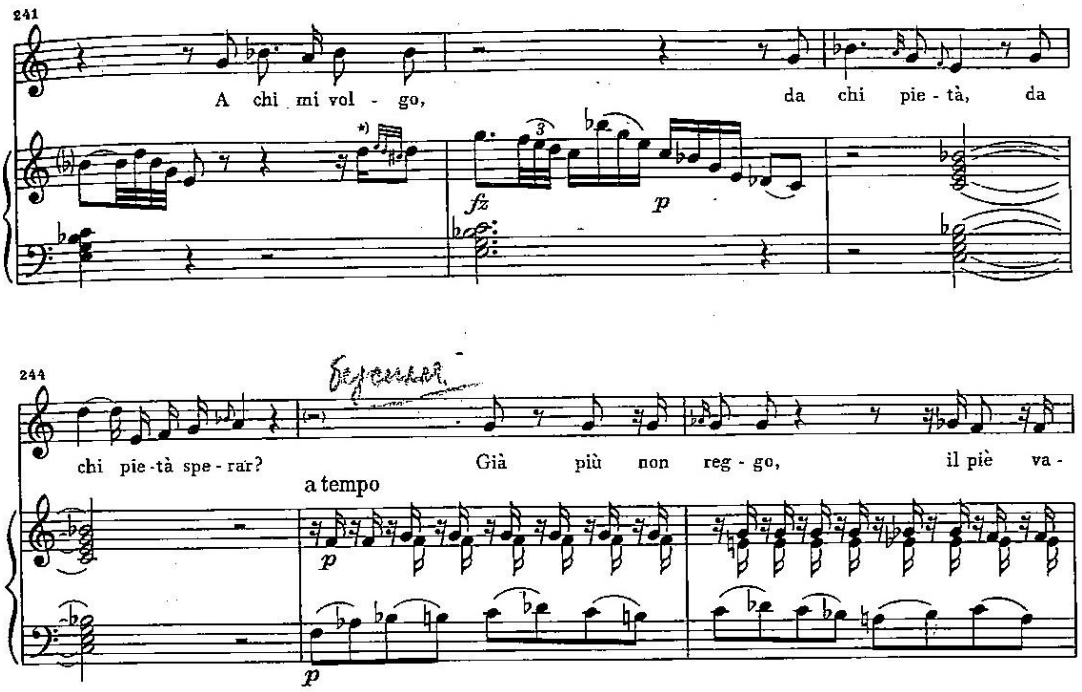


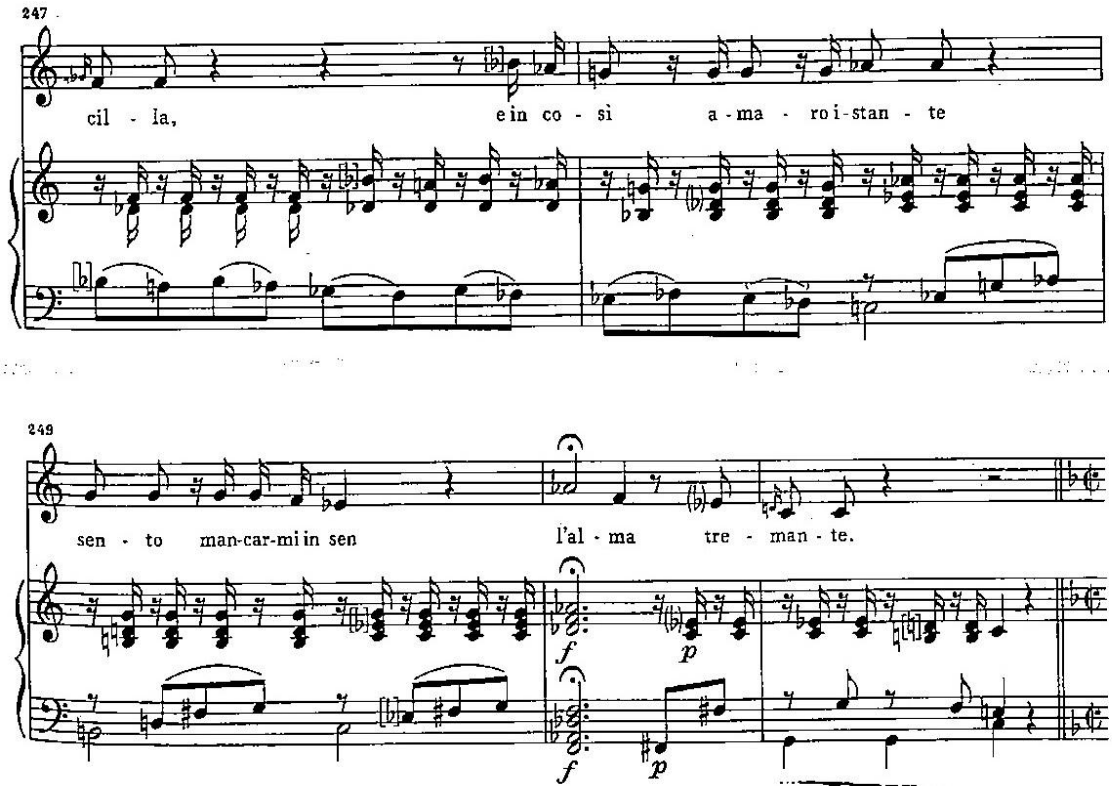
Приклад 3.5 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі», ч. 3, «мотив тривоги», тт. 213–218



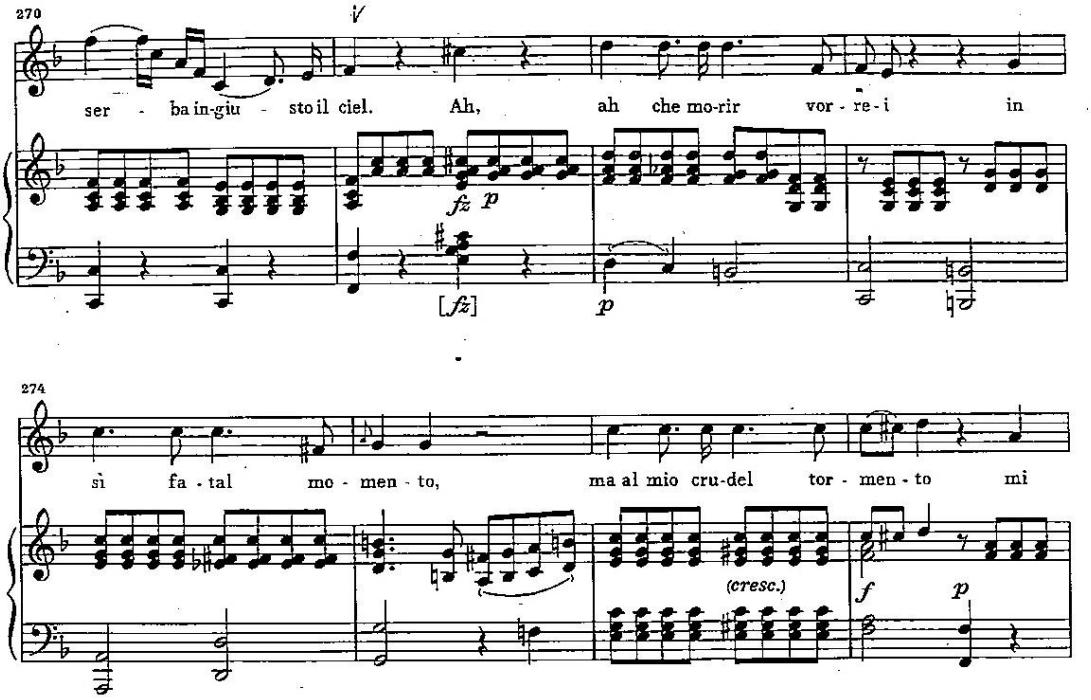


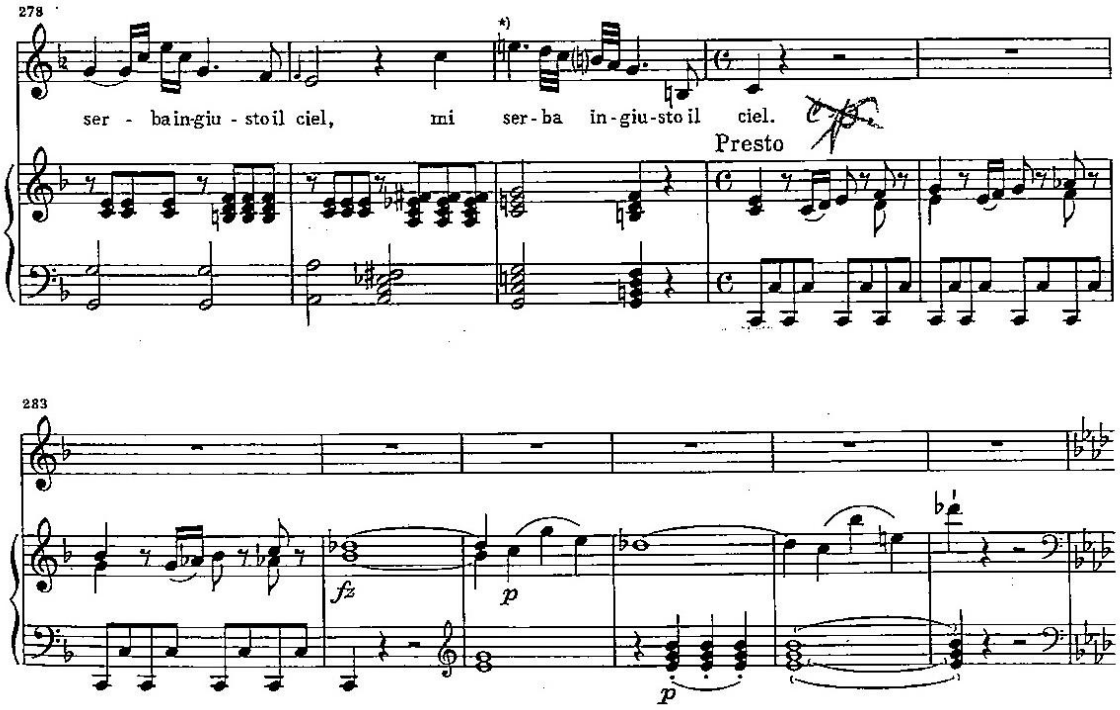
Приклад 3.6 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі», переосмислення мотиву «тривоги», тт. 245–251



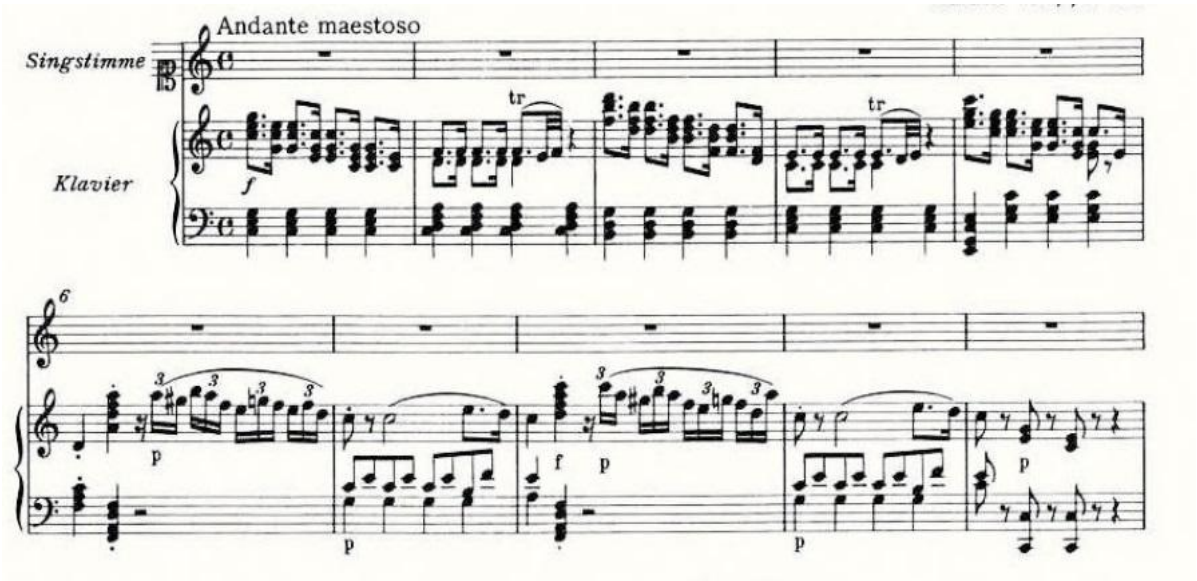


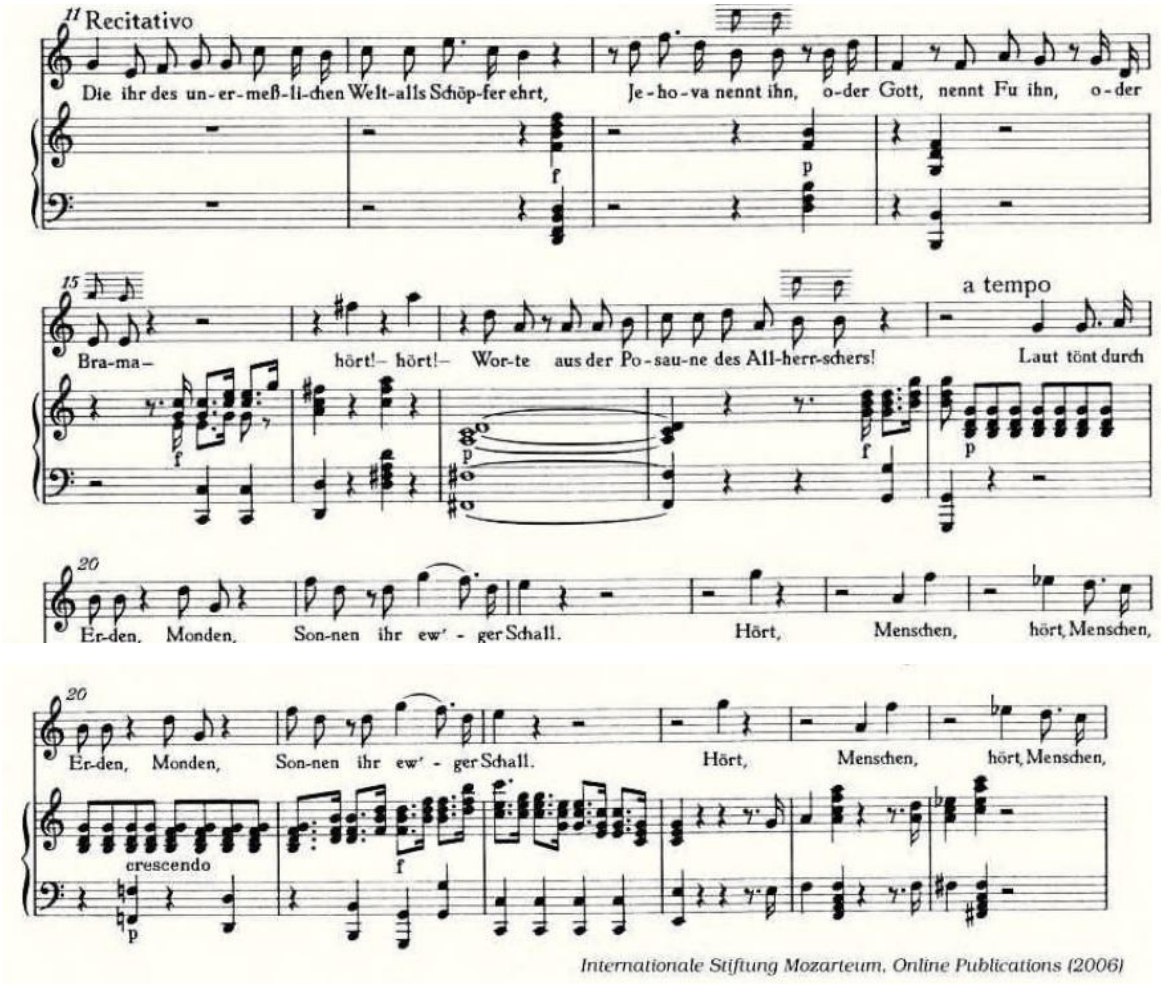
Приклад 3.7 Й. Гайдн кантата «Аріадна на Наксосі», ч. 4, два «запитання», тт. 281–288



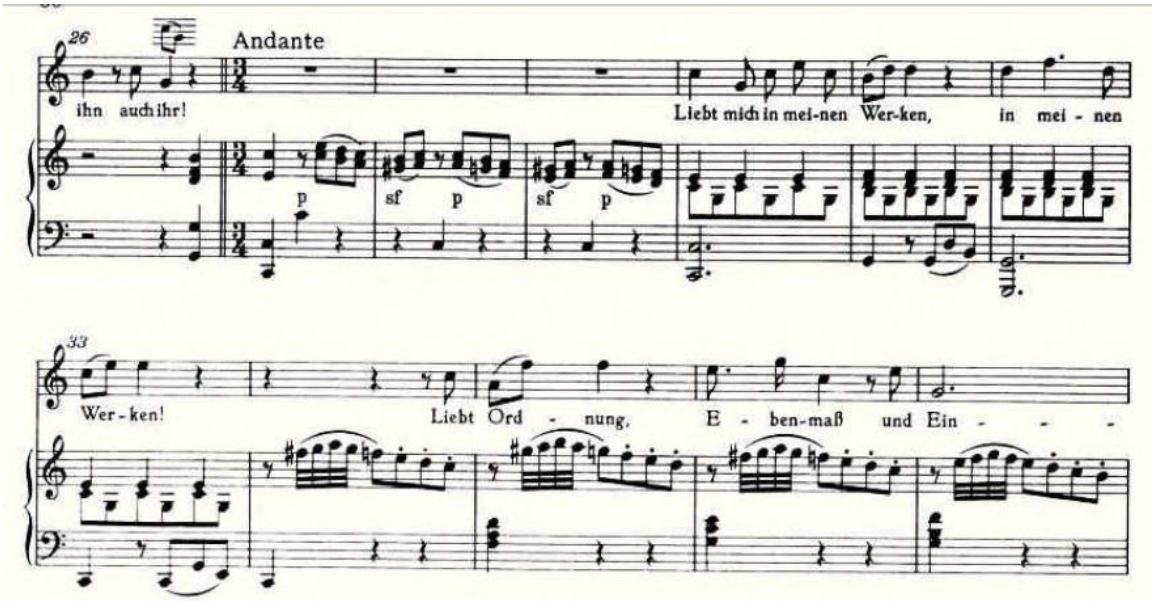


Приклад 3.8 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», вступ, речитатив 1

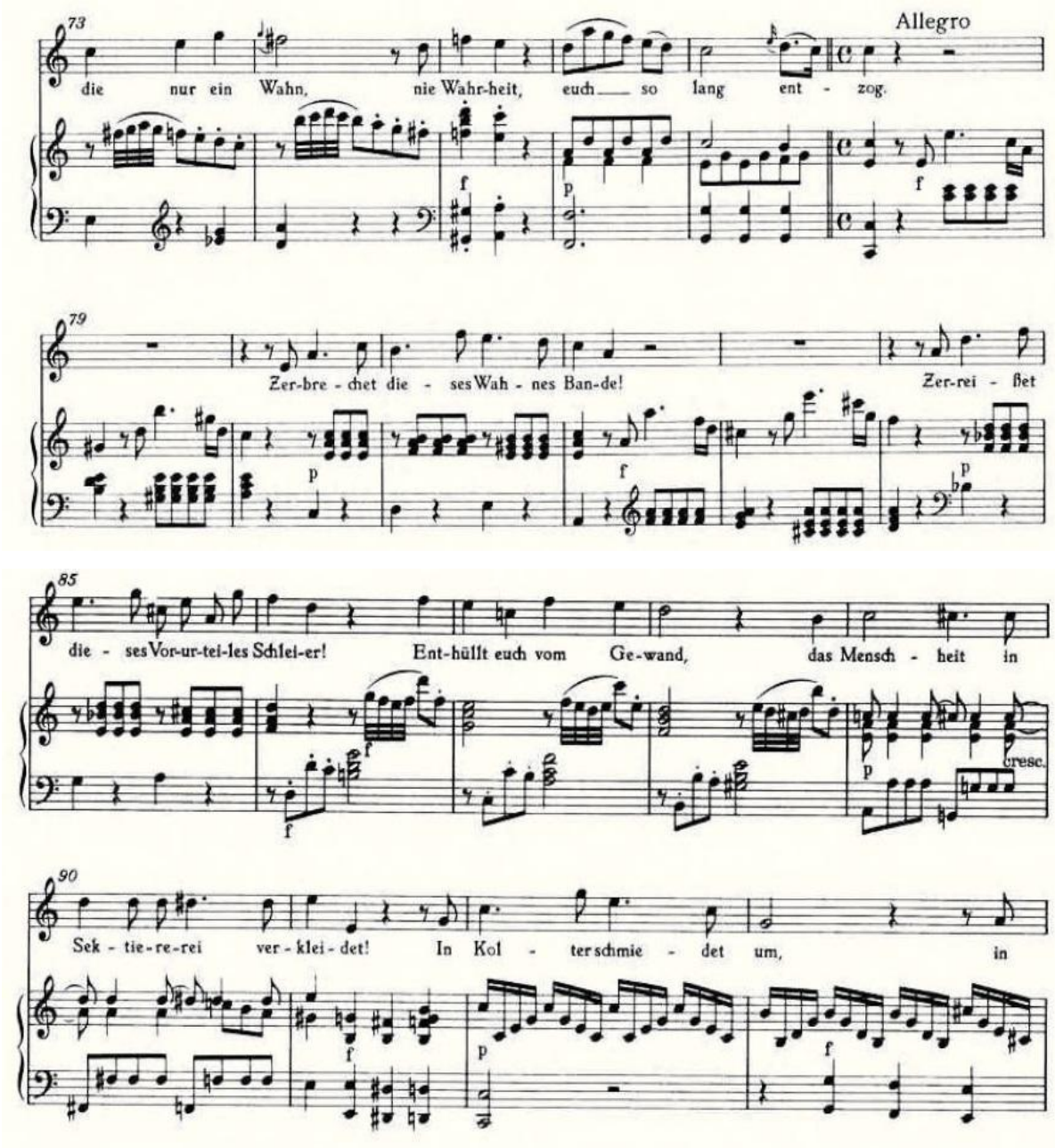


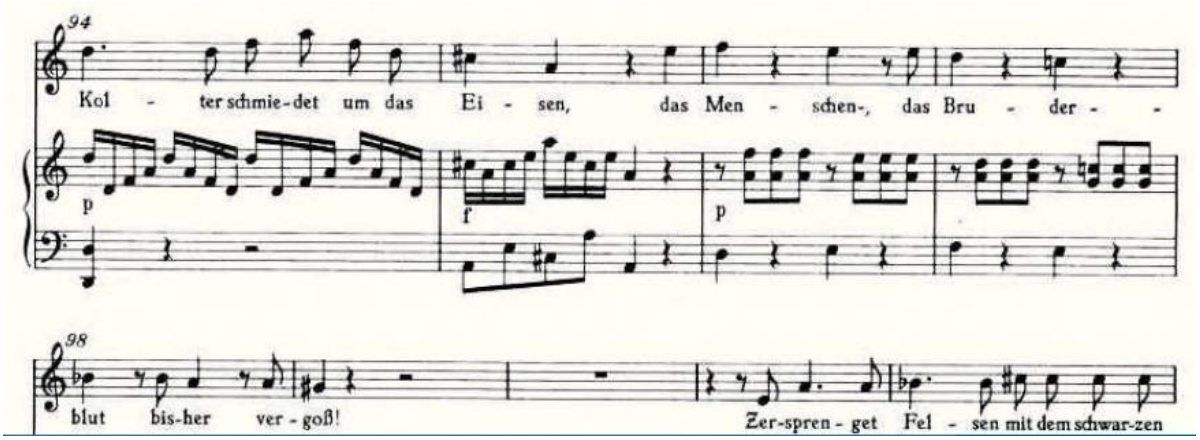


Приклад 3.9 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», 2 розділ

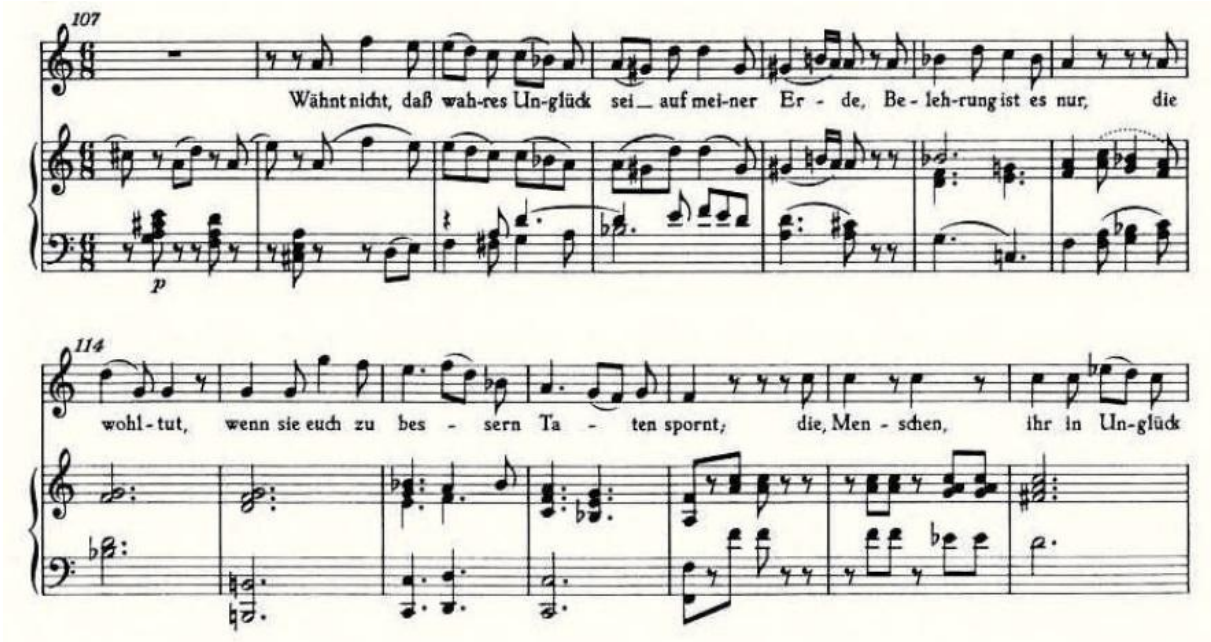


Приклад 3.10 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», 3 розділ

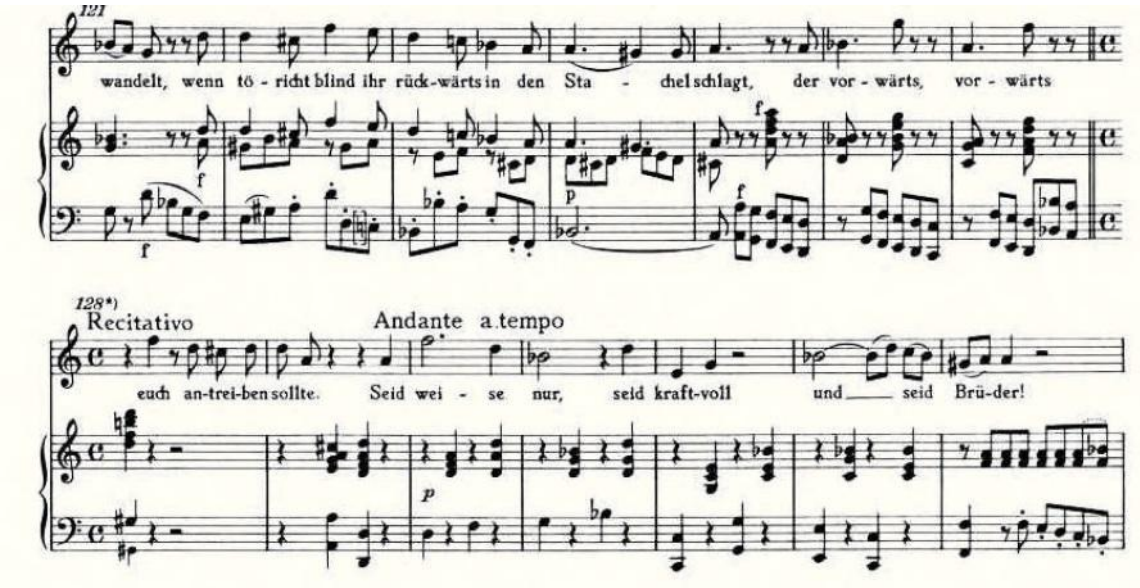




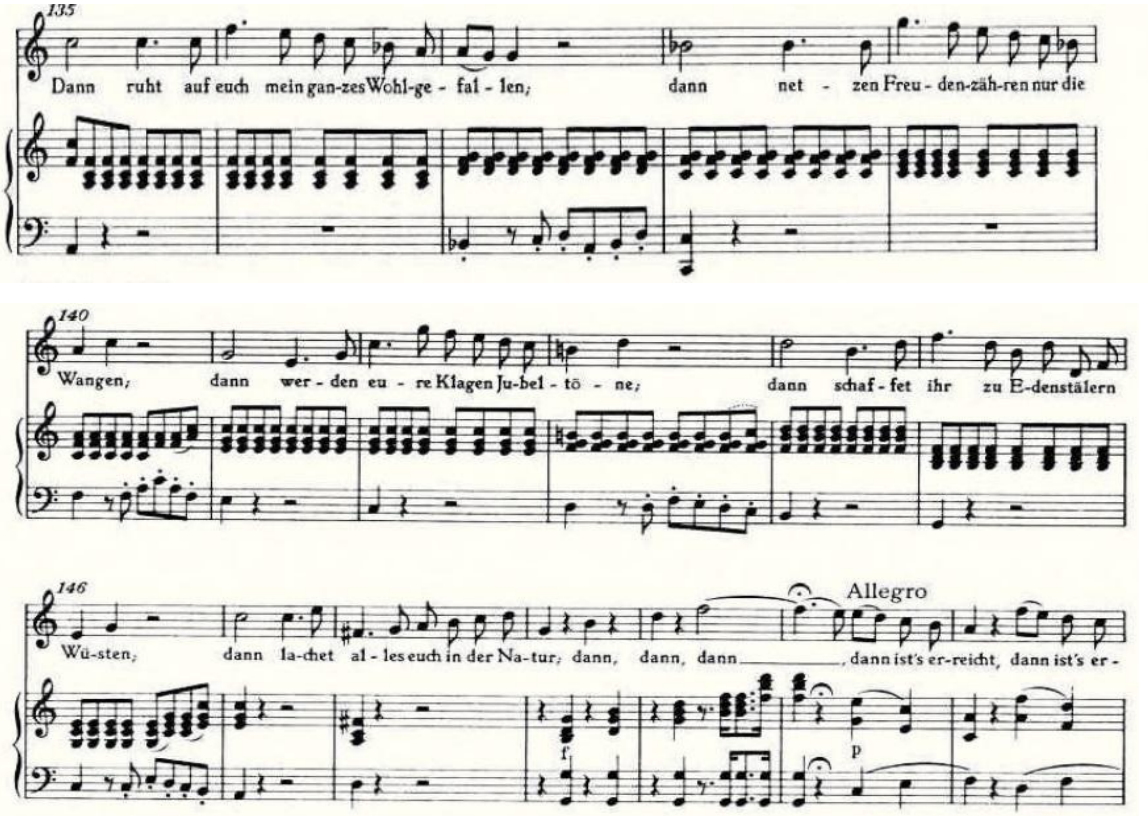
Приклад 3.11 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», 4 р.



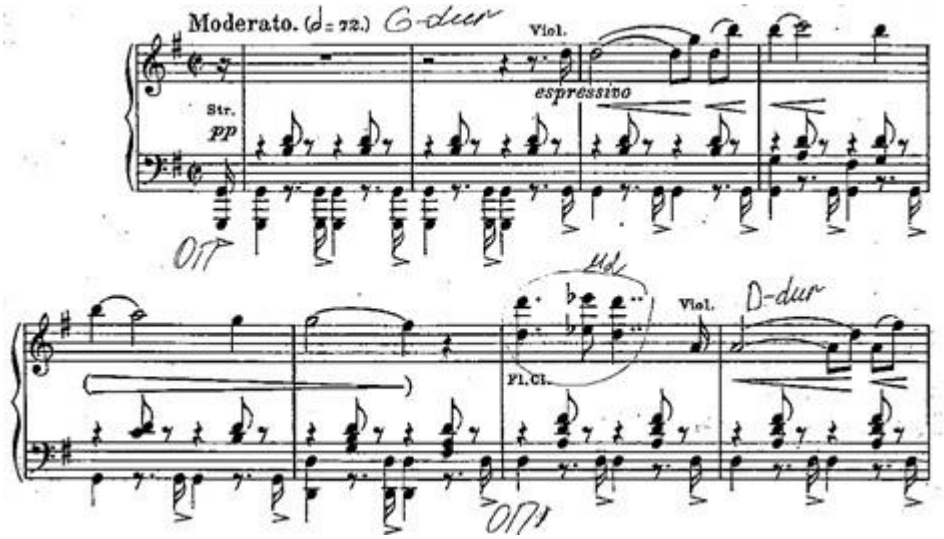
Приклад 3.12 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», 4 розділ



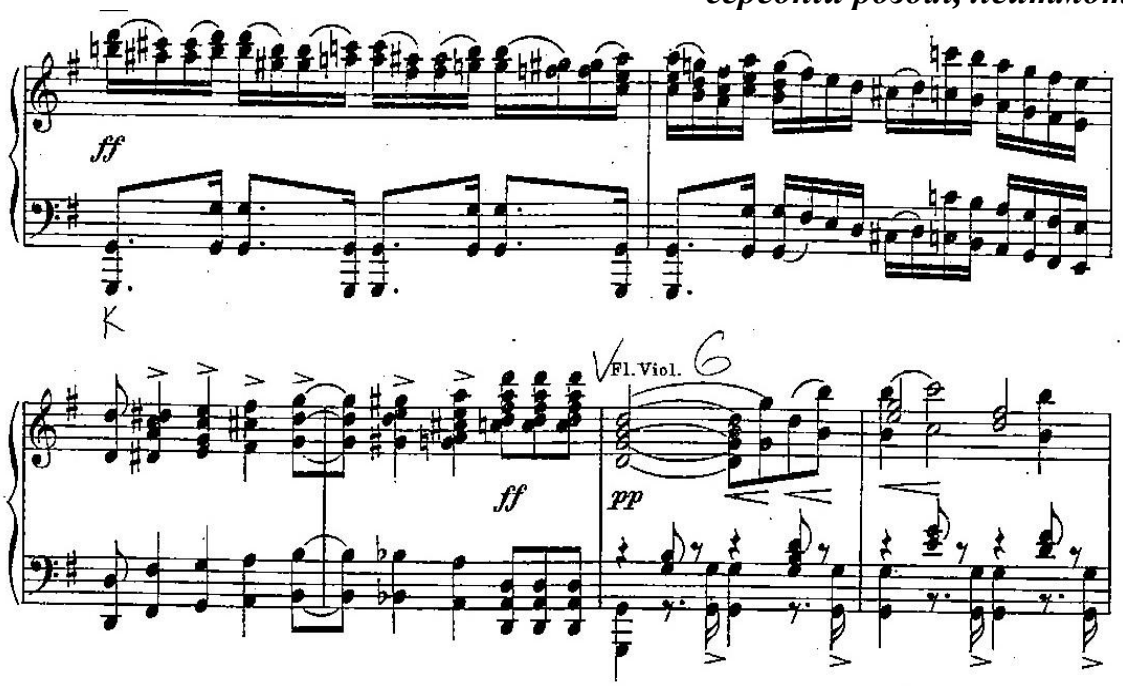
Приклад 3.13 В. Моцарт кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt», 5 розділ

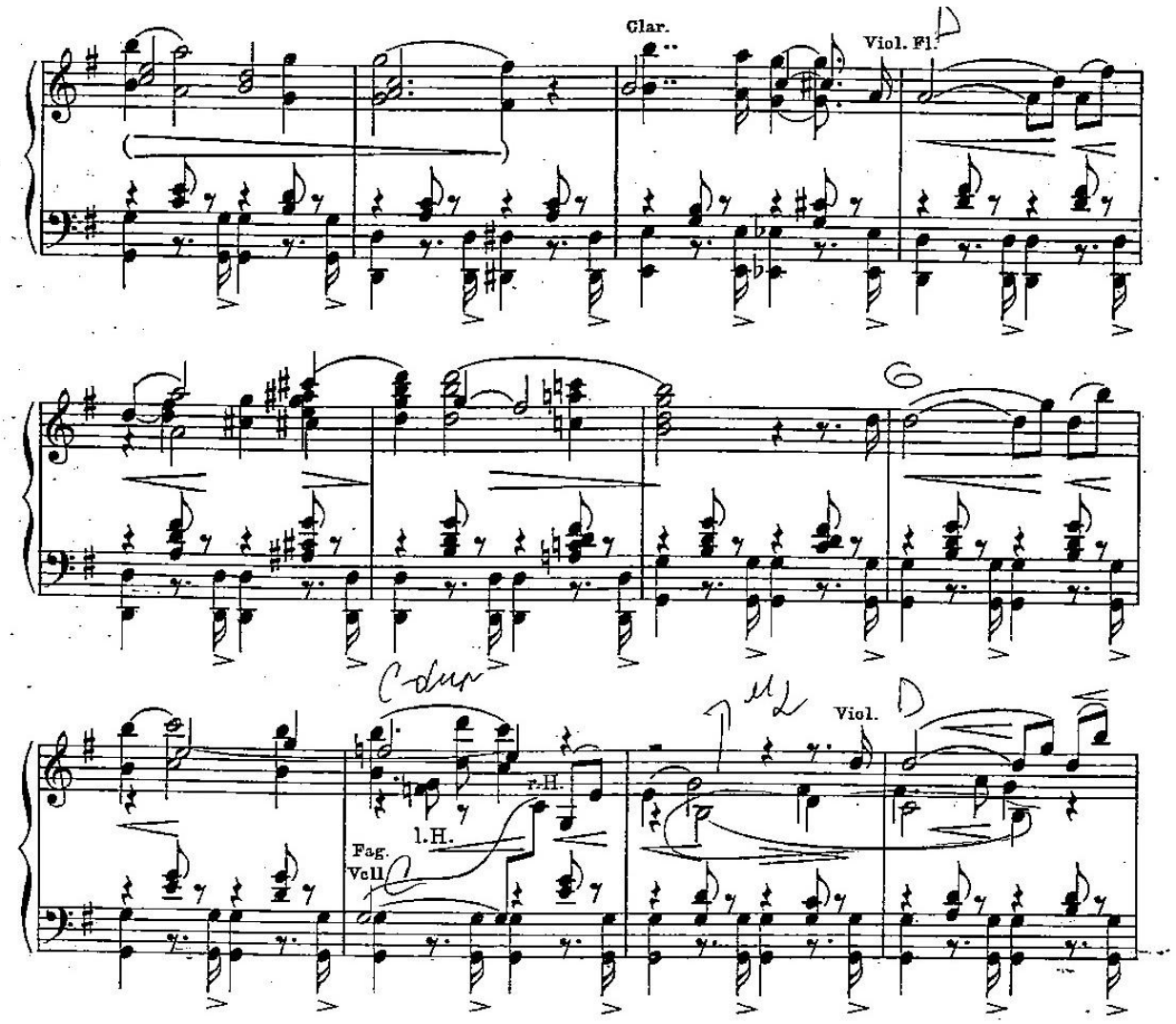


Приклад 3.14 Г. Берліоз кантата «Ермінія», інтродукція, 1 розділ, лейтмотив кохання Ермінії

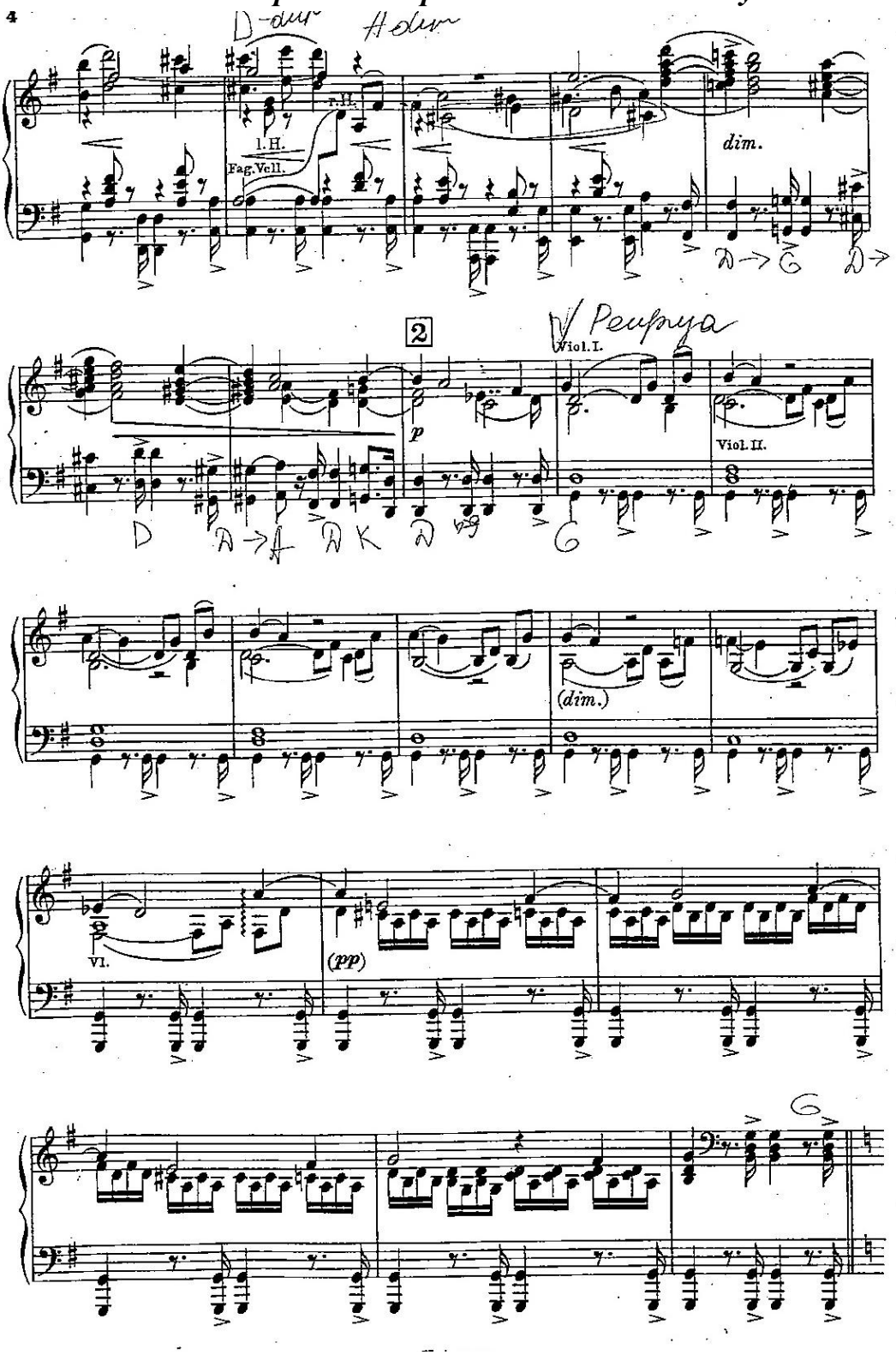


Приклад 3.15 Г. Берліоз кантата «Ермінія», інтродукція, середній розділ, лейтмотив

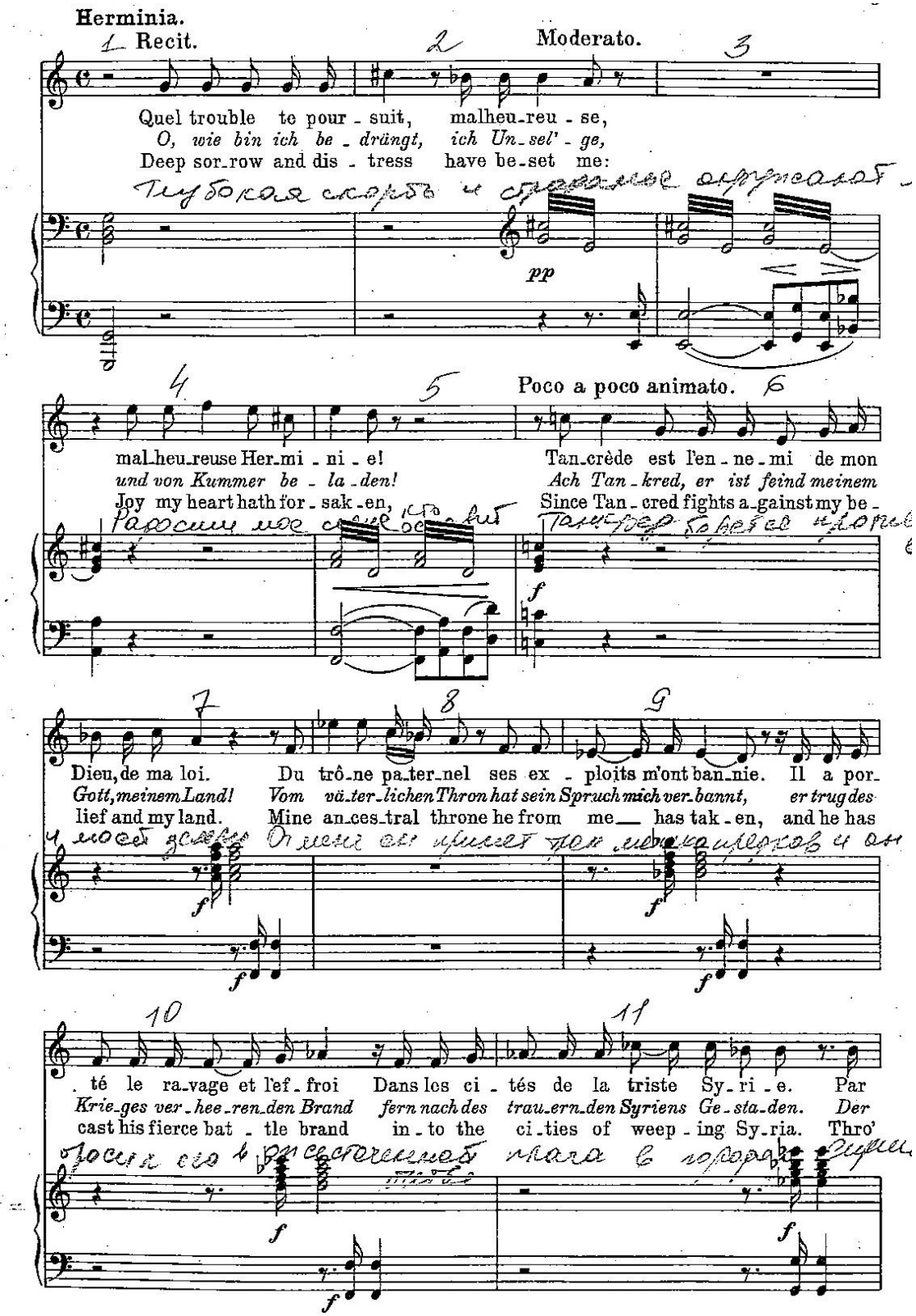



Glar.
Viol. Fl.
C dur
r.H.
l.H.
Fag.
Vcll
Viol.

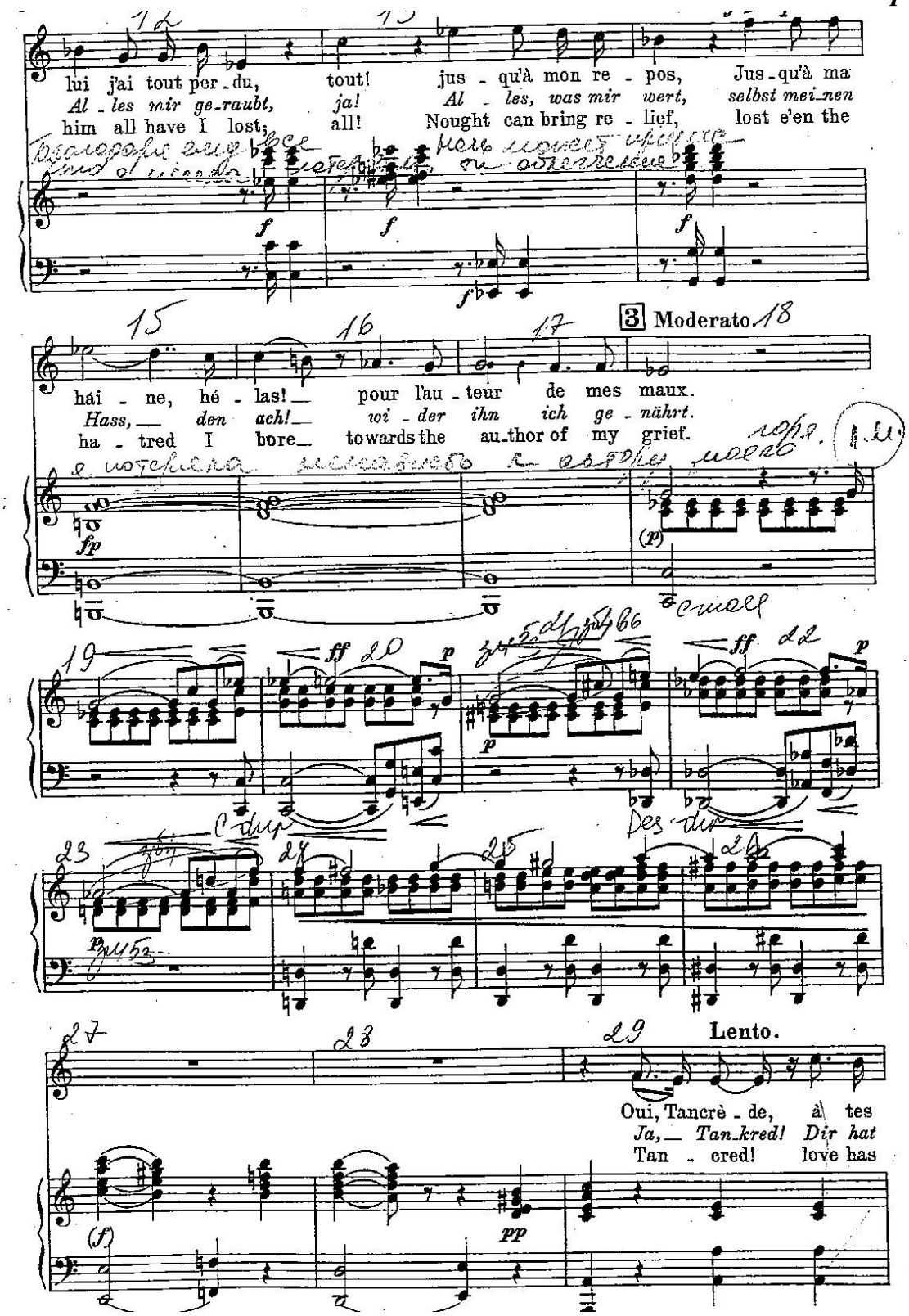
Приклад 3.16 Г. Берліоз кантата «Ермінія», інтродукція, завершальне проведення лейтмотиву кохання Ермінії



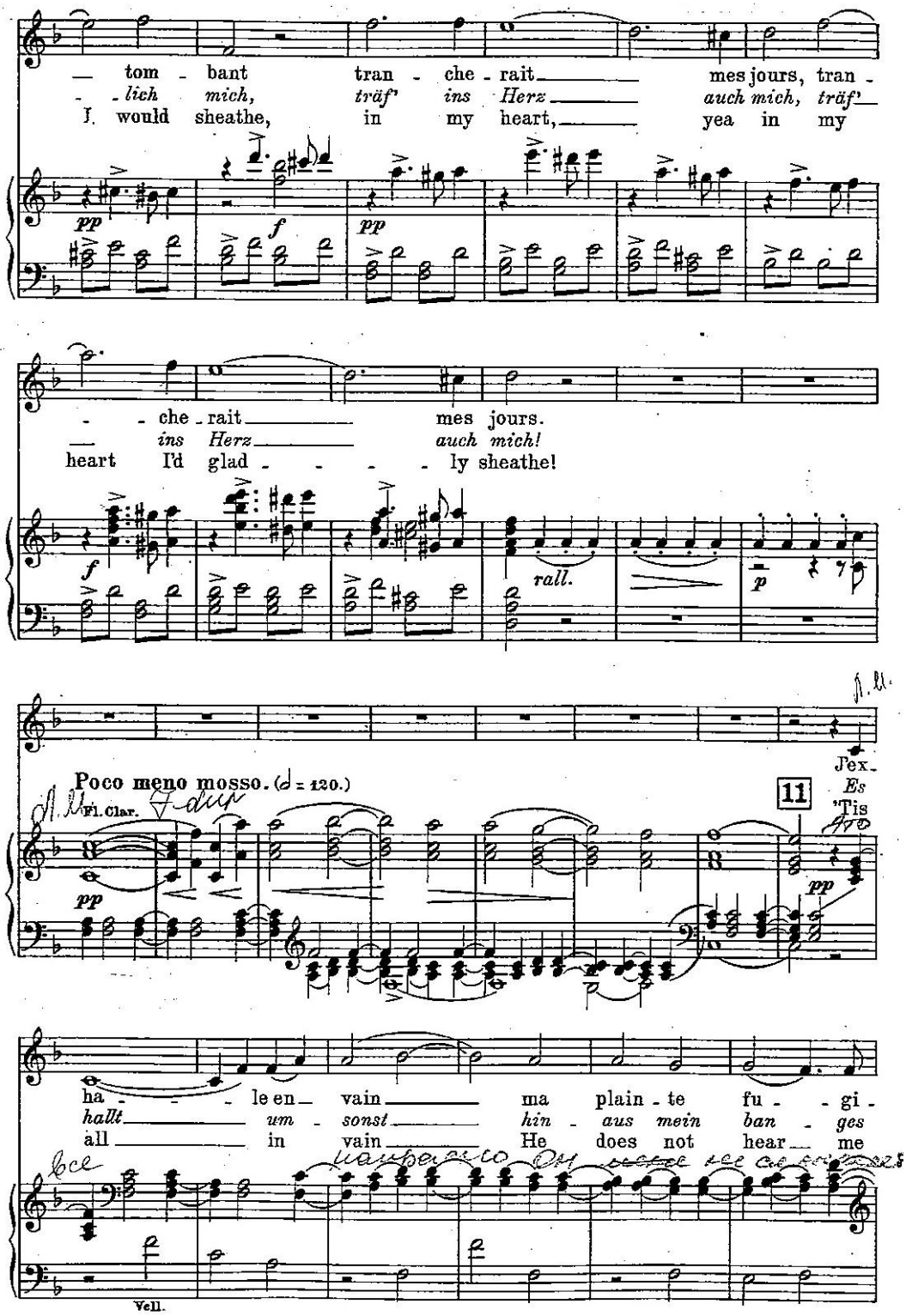
Приклад 3.17 Г. Берліоз кантата «Ермінія», речитатив 1, ритмічне наслідування лейтмотиву кохання Ермінії



Приклад 3.18 Г. Берліоз кантата «Ермінія», арія № 2, епізод Moderato, лейтмотив кохання Ермінії

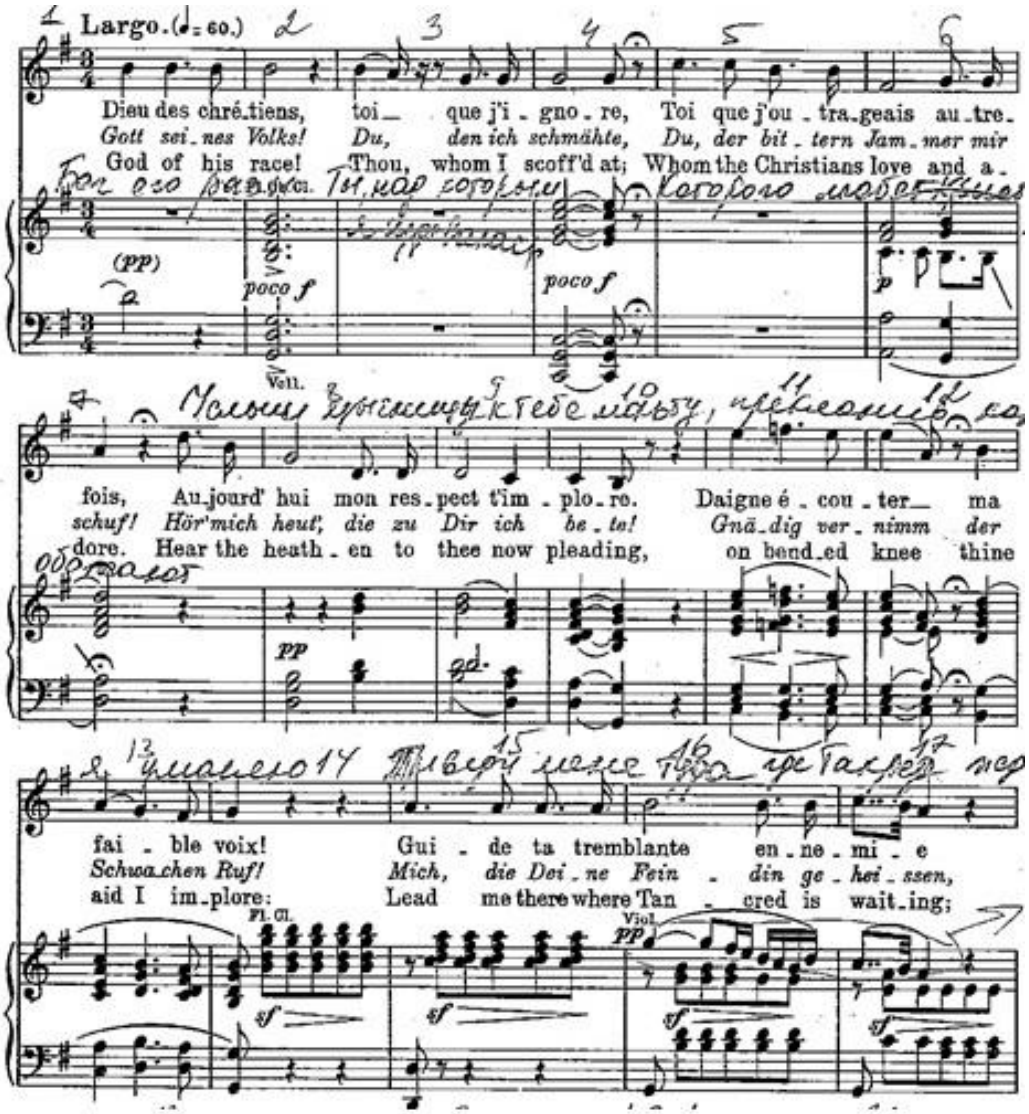


Приклад 3.19 Г. Берліоз кантата «Ермінія», арія № 2, середній розділ, лейтмотив кохання Ермінії

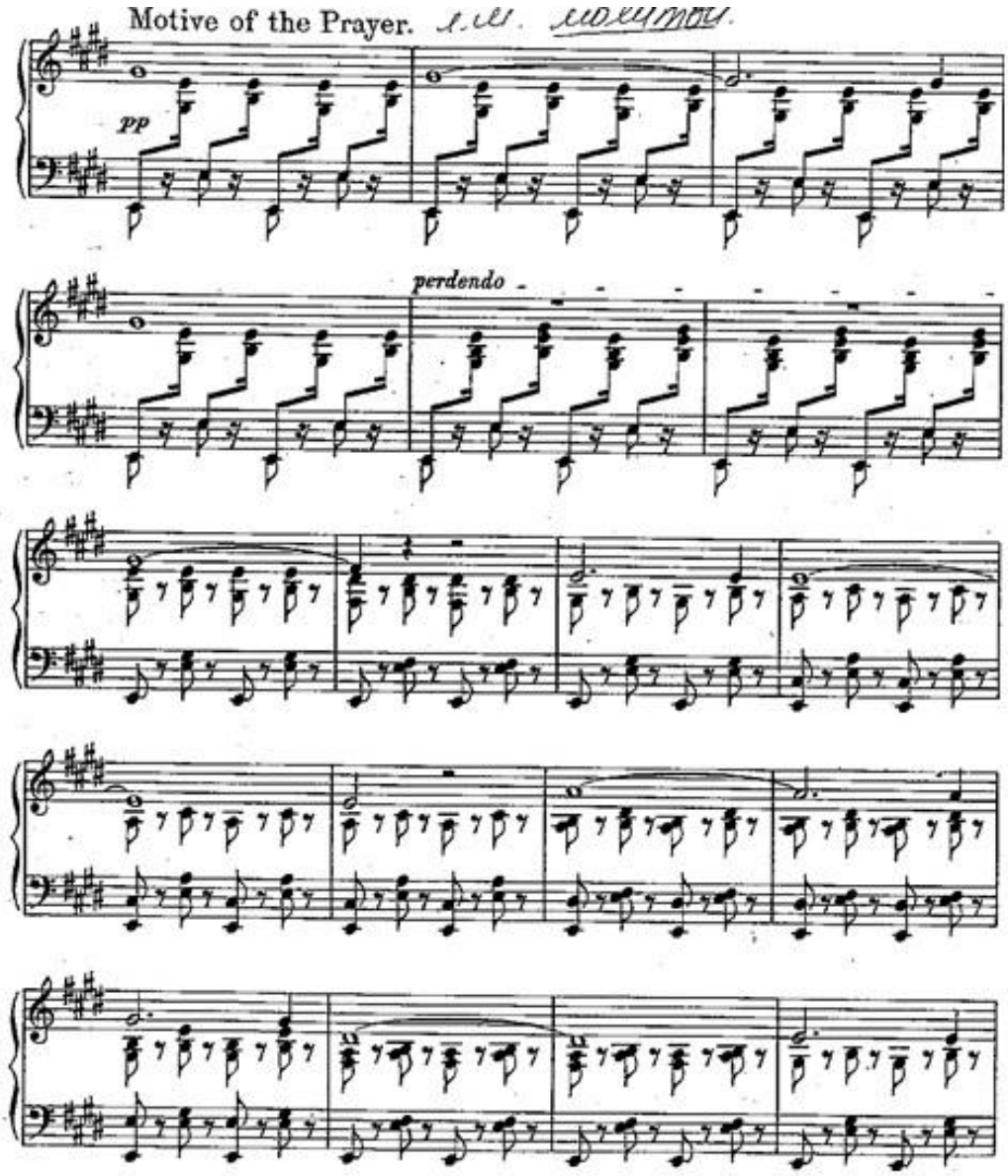


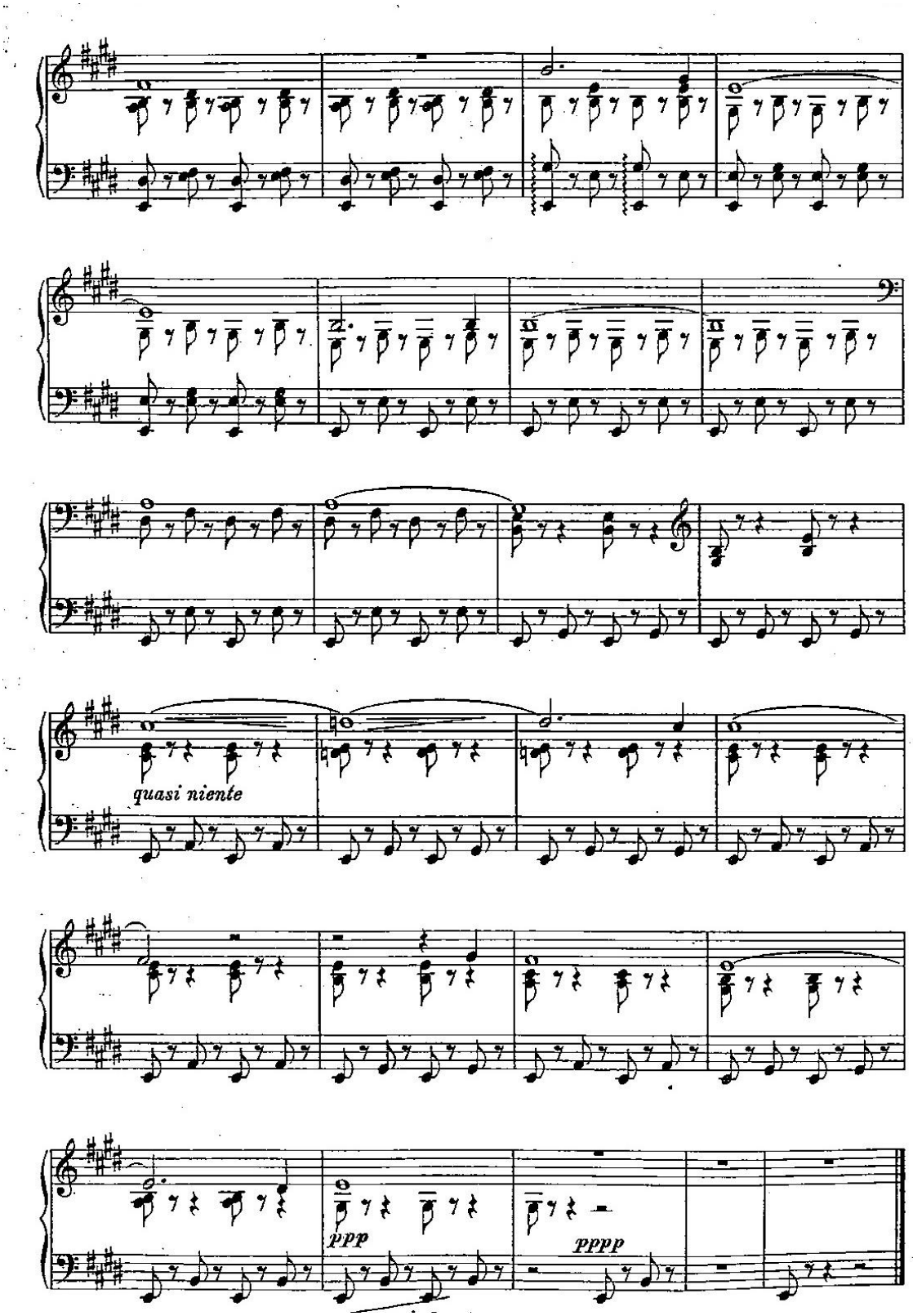
Приклад 3.20 Г. Берліоз кантата «Ермінія»:

а) Молитва Ермінії, 1 розділ, тт. 1–14



б) інструментальне завершення кантати, мелодія молитви у збільшенні




quasi niente
ppp
pppp

ДОДАТОК Б

Додатково опрацьована нотографія

1. Верстовский А. Муза: [кантата] // Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников 1816–1837 [сост. и прим. В. Киселева и С. Попова, муз. ред. В. Шебалина]. Москва : Музыка, 1974. С. 229–241.

2. Перголези Д. Б. Кантаты: [для голоса в сопровождении фортепиано] [ред. Б. Духин, перелож. для голоса в сопровожд. ф-п.; расшифр. цифр. баса и общ. ред. А. Майкапара]. Москва : Музыка, 1977. 35 с.

3. Перголезі Д. Б. Орфей: [кантата для сопр., камерн. орк. та цифр. басу] [перекл. для ф-п., передмова, розшифровка цифр. басу та ред. А. Станько]. Львів : ЛДМА, 2003. 20 с.

4. Россини Дж. Аврора: [кантата] [вступ. ст. Е. Рудаковой] // Сов. муз. 1955. № 8. [нотное прил.]. 32 с.

5. 13 Cantatas, I-MOe Mus. F. 1385 (Various), Cantate a sola voce di soprano, o di baritono, o di basso, con basso continuo. [Manuscript, n. d. (ca. 1667), Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1385]. F. 75 [155]. Url: https://imslp.org/wiki/13_Cantate_a_sola_voce_con_bc,_I-MOe_Mus._F.1385_(Various) (Дата звернення 18.03.2019).

6. 32 Cantatas, US-NHub Osborn Music MS. 22 (Various). [Manuscript, n. d. (ca. 1701–50), Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : Osborn Music MS. 22]. I–VIII. F. 258 [262]. Url: https://imslp.org/wiki/32_Cantatas%2C_USNHub_Osborn_Music_-MS.22_(Various) (Дата звернення 13.05.2019).

7. Cantates italiennes de différents auteurs, Tome 1. Partitura [Manuscript 1650–80, Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VM7–59–101]. F. 203 [408]. Url: https://imslp.org-

/wiki/Cantates_italiennes_de_diff%C3%A9rents_auteurs%2C_Tome_1_(Various) (Дата звернення 13.04.2019).

8. Cazzati M. Arie, e Cantate a voce sola, Op. 41. [Arie, e Cantate a voce sola di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, dedicate a gl'Illustrissimi Signori Consorti li Signori Conte Girolamo Boselli, e Contessa Don' Anna Margarita Canossa miei Padroni Colendissimi. Opera XXXXI, I-Bc Y. 36 – RISM A/I : C-1639]. Bologna, 1666. 188 p. Url: https://imslp.org/wiki/Arie%2C_e_Cantate_a_voce_sola-%2C_Op.41_(Cazzati%2C_Maurizio) (Дата звернення 22.04.2019).

9. Bassani G. B. Cantate a voce sola V 1. [Manuscript, (1705-1710)]. F. 61 [121].
Url: https://imslp.org/wiki/Cantate_a_voce_sola_(Bassani%2C_Giovanni_Battista) (Дата звернення 30.10.2019)

10. Bassani G. B. Cantate a voce sola V 3. [Manuscript, (1705-1710)]. F. 61 [121].
Url: https://imslp.org/wiki/Cantate_a_voce_sola_(Bassani%2C_Giovanni_Battista) (Дата звернення 28.02.2019)

11. Bononcini G. Cantate e Duetti. [14 secular cantatas]. London, 1721. F. 99 [100].
Url: https://imslp.org/wiki/Cantate_e_Duetti_(Bononcini%2C_Giovanni) (Дата звернення 15.05.2019)

12. Caldara A. 12 Cantatas D-Dl Mus.1270-I-1. Partitura [Manuscript, (1700-33), Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus.2170-I-1]. № I-IV. F. 45[47]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas%2C_D-Dl_Mus.1270-I-1_(Caldara%2C_Antonio) (Дата звернення 25.03.2019)

13. Caldara A. 12 Cantatas D-Dl Mus.1270-I-1. Partitura [Manuscript, (1700-33), Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus.2170-I-1]. № V-VIII.

F. 46 – 85 [40]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas%2C_D-Dl_Mus.1270-I-1_(Caldara%2C_Antonio) (Дата звернення 01.05.2019)

14. Caldara A. 12 Cantatas D-Dl Mus.1270-I-1. Partitura [Manuscript, (1700-33), Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus.2170-I-1]. № IX-XII. F. 86 – 136 [56]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas%2C_D-Dl_Mus.1270-I-1_(Caldara%2C_Antonio) (Дата звернення 30.05.2019)

15. Caldara A. Cantate da camera a' voce sola, Op. 3. Venetia : G. Sala, 1699. F. 102 [105]. Url: https://imslp.org/wiki/Cantate_da_camera_a'_voce_sola%2C_Op.3_(Caldara%2C_Antonio) (Дата звернення 26.01.2019)

16. Cantate a sola voce, con basso continuo. [Manuscript, Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe) : Mus.F.1362, A. Stradella, A. Scarlatti]. F. 32 [67]. Url: https://imslp.org/wiki/6_Cantatas%2C_I-MOe_Mus.F.1362_(Various) (Дата звернення 23.03.2019)

17. Händel G. F. Salve Regina: [kantate fūr sopran, streicher und orgel] [Herausgegeben von Max Seiffert]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1932. 17 p.

18. Legrenzi G. Acclamationi Divote a voce sola [a Gill Philip]. Bologna, 2002. 41 p.

19. Melani A. Complete Cantatas / edited by Roger Freitas. Second Series : Volume 15. Middleton-Wisconsin : Collegium Musicum Yale University, 2006. 111 p.

20. Porpora N. A. 12 Cantate da camera. Partitura [First edition, Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus.2417. K.1]. London, 1735. F. 82 [92]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantate_da_camera_(Porpora%2C_Nicola_Antonio) (Дата звернення 20.01.2019)

21. Scarlatti A. 12 Cantatas I-Nc Cantate 263. [Manuscript, (1700), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 263]. F. 81

[169]. Url: https://imslp.org/wiki/12_Cantatas%2C_I-Nc_Cantate_263_(Scarlatti%2C_Alessandro) (Дата звернення 22.05.2019)

22. Scarlatti A. 14 Cantatas US-NHub Osborn Music MS.1. [Manuscript, (1690-1700). Beinecke Library, Yale University (US-NHub): Osborn Music MS.1]. F. відсутня [418]. Url: https://imslp.org/wiki/14_Cantatas%2C_US-NHub_Osborn_Music_MS.1_(Scarlatti%2C_Alessandro) (Дата звернення 30.10.2018)

23. Scarlatti A. 17 Cantatas, F-Pn RES VMC MS-68. Partitura [Manuscript, n.d. (ca.1700-30), Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VMC MS-68 (14)]. F. 177 [362 p.]. Url: https://imslp.org/wiki/17_Cantatas,_F-Pn_RES_VMC_MS-68_(Scarlatti,_Alessandro) (Дата звернення 30.11.2019)

24. Scarlatti A. 17 Cantatas, F-Pn RES VMC MS-68. Partitura [Manuscript, n. d. (ca. 1700–30), Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RES VMC MS-68 (14)]. F. 177 [186]. Url: https://imslp.org/wiki/Su_l%E2%80%99ora_appunto_che_col_carro_d%E2%80%99oro,_H.696_(Scarlatti,_Alessandro) (Дата звернення 02.03.2019)

25. Scarlatti A. 31 Cantatas I-Nc Cantate 276. [Manuscript, (1700), Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Cantate 276]. F. 151 [315]. Url: https://imslp.org/wiki/31_Cantatas%2C_I-Nc_Cantate_276_(Scarlatti%2C_Alessandro) (Дата звернення 22.05.2019)

26. Vivaldi A. Motetti a canto solo con stromenti [edit and realize by Roger Blanchard]. Paris: Heugel & Cie, 1968. 139 p.

ДОДАТОК В

Кантати першої половини XX ст.

а) Твори, що мають атрибуцію «кантата» і можуть бути розглянутими з позицій втілення жанрового інваріанту сольної кантати:

1915 – Прокоф'єв С. «Гидке каченя», кантата для сопрано та оркестру.

1925 – Мосолов О. «Сфінкс», кантата для тенора, хору та оркестру.

1925 – Вайль К. «Новий Орфей», кантата для сопрано, скрипки соло і оркестра на слова І. Голля.

1927 – Вайль К. «Від смерті в лісі», кантата для баса і духового оркестра.

1932 – Пуленк Ф. «Бал-маскарад», світська кантата на текст Макса Жакоба, для баритона (сопрано) і камерного оркестра: № 1. Прелюдія, № 2. Бравурна арія, № 3. Інтермедія, № 4. Мальвіна, № 5. Багатель, № 6. Сліпа дама, № 7. Фінал.

1937 – Ейслер Х. Сім кантат на основі текстів з романів Ігнаціо Сілона «Хліб і вино» та «Фонтамара» для сольного голосу, струнних та духових інструментів:

Римська кантата, ор. 60;

Кантата в еміграції («Людина живе від дня до дня»), ор. 62;

Кантата «Ні» (Кантата у вигнанні № 2);

Кантата про смерть товариша, ор. 64;

Військова кантата, ор. 65;

Кантата «У них були відкриті роти»;

«Кантата з білим хлібом».

б) Твори, жанровий аналіз яких може виявити риси сольної кантати:

1932–34 – Варез Е. «Екваторіал» (Ecuatorial) для басу (або одноголосого хору), 8 мідних духових, фортепіано, органу, двух терменвоксів або «Хвиль Мартено» і 6 ударних.

ДОДАТОК Г

Кантати другої половини XX ст.

а) Твори, що мають атрибуцію «кантата» і можуть бути розглянутими з позицій втілення жанрового інваріанту сольної кантати:

1952 – Стравінський І. Кантата для сопрано, тенора, жіночого хора і малого інструментального ансамбля на анонімні тексти із англійської поезії XV–XVI ст.

1953 – Мадерна Б. Кантата «Краніхштайнська» для сопрано, басу та камерного оркестру.

1956 – Кагель М. «Розпад світів» («De ruina mundis»), кантата для голоса і інструментів.

1960 – Хінастера А. Кантата «Чарівна Америка» для драматичного сопрано та ударних інструментів.

1963 – Хенце Х. В. «Кантата екстремальної казки» («Cantata della fiaba estrema») для сопрано, камерного хору і 13 інструментів.

1964 – Хінастера А. «Кантата Бомарцо» («Cantata Bomarzo») для солістів, читця та камерного оркестру.

1968 – Губайдуліна С. «Ніч у Мемфісі», кантата для мецо-сопрано, чоловічого хора і оркестра на древньоєгипетські тексти.

1969 – Губайдуліна С. «Рубайят», кантата для баритона і камерного оркестру на вірші Хакани, Хафеза і Хайяма.

1976 – Бріттен Б. Кантата «Федра» для меццо-сопрано з оркестром на текст Ж. Расіна.

2000 – Блендінгер Г. Сольна духовна кантата «Господи, ти наш притулок для і для» (визначена самим композитором як сольна кантата – Solo Cantata) для сопрано, труби та органу.

б) Твори, жанровий аналіз яких може виявити риси сольної кантати:

1950 – Мадерна Б. «Штудії на тему “Процесу” Кафки» для виголошувача (декламатора, читця), сопрано і розширеного оркестру.

1953–1955 – Булез П. «Молоток без мастера», для альта і шести інструментів, на текст Рене Шара.

1954 – Стравінський І. «Пам’яті Ділана Томаса», для соло тенора у супроводі квартетів струнного та духового (4 тромбони).

1957 – Ейслер Х. «Коровщик из Куян-Булака», для сопрано і оркестру на слова Б. Брехта.

1959 – Пендерецький К. «Строфи», для сопрано, читця (декламатора) і десяти інструментів, на слова Менандра, Софокла, Ієремії і Омара Хайяма.

1962 – Лігеті Д. «Пригоди», для сопрано, альта баритона і семи інструментів.

1962–1965 – Лігеті Д. «Нові пригоди» для сопрано, альта, баритона і інструментального ансамбля.

1962–1964 – Штокхаузен К. «Моменти» («Momente»), для сопрано, чотирьох хорових груп, чотирьох труб, чотирьох тромбонів, двох электроорганів і трьох ударних інструментів.

1964 – Кагель М. «Фонофонія» («Phonophonie»), чотири мелодрами для двох голосів та інших звукових ресурсів.

1964 – Денисов Е. «Сонце інків», для сопрано і ансамбля, на вірші Габріели Містраль.

1965 – Лютославський В. «Виткані слова» («Paroles tisses») для тенора і камерного оркестра.

1966 – Блендінгер Г. «Камерна музика» («Kammermusik»), для баритона та струнного квартету.

1969 – Штокгаузен К. «Спіраль», для солістів і короткохвильового приймача.

1969 – Кагель М. «Навчання синхронності» («Synchronstudie, Study in Synchronicity»), для співака, художників (Foley artists) та кінопроектору.

1971 – Мадерна Б. «Харизма» («Ausstrahlung»), для жіночого голоса, флейти, гобоя, розширеного оркестра і магнітофона.

1971 – Хінастера А. Кантата «Мілена» для жіночого голосу і симфонічного оркестру на тексти Ф. Кафки (із листів до Мілени Єсенської).

1972 – Мадерна Б. «Венеційський журнал» («Venetian Journal»), для тенора, інструментального ансамбля і магнітофона на тексти Джеймса Босуелла.

1972 – Ноно Л. «Як хвиля сили і світла» («Como una ola de fuerza y luz»), для сопрано, фортепіано, оркестру і магнитної плівки.

1973 – Хинастера А. Серенада для баритона, віолончелі, духового квінтету, ударних, арфи і контрабасу.

1973–1974 – Штокгаузен К. «Поклоніння» («Inori»), для одного (двух) мімів-солістів(!) і оркестра.

1974 – Шнітке А. «Жовтий звук», сценічна композиція для пантоміми, інструментального ансамблю, сопрано соло і мішаного хора.

1975 – Лютославський В. «Простори сну» («Les Espaces du Sommeil»), для баритона і оркестру.

1975–1977 – Штокгаузен К. «Сіріус», для сопрано, баса, труби, бас-кларнета і електронної музики.

1981 – Губайдуліна С. «Сприйняття» («Perception»), для сопрано, баритона і струнних.

1982 – Кагель М. «Князь Ігор Стравінський» («Fürst Igor Strawinsky»), для басу та інструментів.

1984 – Губайдуліна С. «Данина Т. С. Еліоту», для сопрано і октета інструментів.

1988 – Кагель М. «Будь-що» («Quodlibet»), для жіночого голосу та оркестру на тексти із французьких пісень XV ст.

1988–1989 – Пуссер А. «Заяви Буревія» («Déclarations d'Orage»), для виголошувача (декламатора), сопрано, баритона, трьох імпровізуючих інструментів (альт-саксофон, туба, синтезатор), великого оркестру і магнітофонної стрічки.

1991 – Кагель М. «...den 24. xii. 1931: Спотворення новин» («Garbled news»), для баритона та інструментів.

1993 – Блендінгер Г. «Медитація для доброї п'ятниці» («Meditation zum Karfreitag, Meditation for Good Friday»), для баритона та струнного квартету на текст А. Тіллiх (Alfred Tillich).

1997 – Пуссер А. «Кам'яна гірлянда» («La Guirlande de Pierre»), для сопрано, баритона і фортепіано.

1999 – Блендінгер Г. «У походах» («Im Wandern»), для баритона і арфи та тексти Йозефа фон Ейхендорфа (Joseph von Eichendorff).

2006 – Пуссер А. «Лігво Німфи» («L'Antre de la Nymphe»), для жіночого голоса і п'яти музикантів на слова М. Бютора.

2006 – Ферніхоу Б. «Раптовість» («Plötzlichkeit»), для сопрано, мецо-сопрано, альта і великого оркестру.

ДОДАТОК Д
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Омельченко Г. С. Роль жанру італійської кантати у творчості Г. Генделя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 88. Ч 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 123–131.

2. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата в Росії у другій половині XVIII – першій половині XIX століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 109. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. С. 99–114.

3. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 336–343.

4. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 58. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 20–30.

5. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення барокового жанрового інваріанту в Кантаті для сопрано та камерного оркестру В. Сильвестрова на вірші Ф. Тютчева та О. Блока // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2019. № 3. С. 83–93.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Науково-практична конференція «Звук і знак» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 24–26 квітня 2009 р.).

2. Науково-практична конференція «Звук і знак» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 16–18 квітня 2010 р.).

3. XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (КМАМ ім. Р. М. Глієра, Київ, 8–10 січня 2014 р.).

4. Міжнародна наукова конференція «Między nieznanym a zapomnianym. Muzyka polska w świetle nowych dkryć.» (Музичний Університет ім. Ф. Шопена, Białystok, 24–25 листопада 2014 р.).

5. Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 12–14 квітня 2019 р.).

6. XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча кнференція (Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса, 17–19 квітня, 2019 р.).

7. Міжнародна науково-практична конференція «Ключові питання суспільних наук: перспективи розвитку для України та країн ЄС (Північний університетський центр у Бая-Маре, Румунія, 28–29 червня 2019 р.).

8. Круглий стіл «Традицій і новаторсьво у контексті сучасних естетичних тенденцій музичної культури» (Національна академія мистецтв України, Київ, 24 жовтня 2019 р.).